

# **A IDEOLOGIA DO PROGRESSO NO DISCURSO DE ERNESTO VIEIRA E JÚLIO NEUPARTH (1880-1919)**

**Luís Miguel Lopes dos Santos**

---

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais,  
variante de Musicologia Histórica**

**SETEMBRO, 2010**

**Nota:** lombada (nome, título, ano)  
- encadernação térmica -



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do Prof. Dr. Paulo Ferreira de Castro.

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

---

Lisboa, .... de ..... de .....

## **AGRADECIMENTOS**

O autor deseja expressar o seu agradecimento aos arquitectos Júlio Neuparth e António Pedro Neuparth Sottomayor, descendentes de Júlio Neuparth (1863-1919), a disponibilidade que sempre demonstraram para o acesso aos materiais em sua posse.

## **RESUMO**

### **A IDEOLOGIA DO PROGRESSO NO DISCURSO DE ERNESTO VIEIRA E JÚLIO NEUPARTH (1880-1919)**

**LUÍS MIGUEL LOPES DOS SANTOS**

**PALAVRAS-CHAVE:** progresso, positivismo, música, ideologia

No período que medeia entre o início do século XVIII e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a cultura ocidental foi especialmente marcada pela ideia de «progresso»: a crença na possibilidade de um melhoramento gradual da sociedade humana, quer através de um esforço consciente dos indivíduos, quer devido a leis espontâneas da História. As teorias do progresso que se desenvolveram nesta época admitiam que a Humanidade tinha vivido e continuaria a viver num avanço contínuo desde uma condição primitiva até um estado futuro. Ao longo da sua história, no contexto de diversos climas intelectuais, a ideia de progresso foi apropriada por inúmeros pensadores e sujeita a variados usos filosóficos, ideológicos e políticos, revestindo-se assim de uma importância especial para a compreensão da civilização ocidental.

Nas décadas que se seguiram à Revolução Francesa, e numa época em que os intelectuais procuravam pôr fim à desordem que reinava na Europa, a ideia de progresso desenvolveu-se em França no contexto do positivismo, doutrina que veio reivindicar a descoberta das leis da História. No programa comtiano para o progresso da Humanidade avultava a importância da transformação da sociedade por intermédio de uma regeneração mental e moral dos indivíduos, à qual se seguiria uma regeneração social e política. São precisamente estas dimensões que esta dissertação pretende explorar no discurso sobre música produzido por Ernesto Vieira (1848-1915) e Júlio Neuparth (1863-1919), duas personalidades que reflectiram e procuraram intervir em vários domínios do meio musical da sua época, uma inquietação à qual parece estar subjacente a ideia de progresso.

No primeiro capítulo é examinado o seu discurso sobre a música sinfónica, com o intuito de entender a intenção que está por detrás da promoção da música sinfónica e dos

«mestres clássicos». As suas reflexões sobre a música sinfónica são reveladoras da importância que concediam a este tipo de música num processo de aperfeiçoamento da Humanidade. O segundo capítulo aborda o discurso sobre o ensino da música e as suas preocupações ao nível da pedagogia musical especializada. De facto, também à educação musical era atribuído um papel indispensável na construção da sociedade, pelo contributo que tinha a dar para a consciencialização cívica e para a elevação moral dos cidadãos. No terceiro capítulo analisa-se o seu discurso sobre a «classe musical» e sobre a condição social do músico. A protecção dos interesses da «classe musical» estava associada à convicção de que a sua emancipação era essencial para que também pudesse contribuir para o progresso. Finalmente, o quarto capítulo incide sobre a questão da procura de uma identidade especificamente nacional para a música portuguesa, nomeadamente por intermédio do recurso à tradição. A constituição de uma «música nacional» era encarada como algo central para se promover uma «consciência nacional», cuja existência era indispensável para que Portugal pudesse desempenhar o seu papel no progresso da Humanidade. Esta dissertação pretende fornecer uma contribuição não só para a biografia intelectual dos autores considerados, mas também para uma história intelectual da música em Portugal.

## **ABSTRACT**

### **THE IDEOLOGY OF PROGRESS IN THE DISCOURSE OF ERNESTO VIEIRA AND JÚLIO NEUPARTH (1880-1919)**

**LUÍS MIGUEL LOPES DOS SANTOS**

**KEYWORDS:** progress, positivism, music, ideology

In the period between the beginning of the 18<sup>th</sup> century and the outbreak of World War I, Western culture was especially marked by the idea of «progress»: the faith in the possibility of a gradual betterment of human society, either by means of the individuals' conscious efforts, either due to spontaneous laws of history. The theories of progress that developed at this time admitted that humanity had lived and would continue to live in a continuous advance from a primitive condition to a future state. During its history, in the context of diverse intellectual climates, the idea of progress was appropriated by countless thinkers and subjected to various philosophical, ideological and political usages, acquiring a special importance to the comprehension of Western civilization.

In the decades that followed the French Revolution, at a time in which the intellectuals sought to put an end to the disorder that dominated in Europe, the idea of progress developed in France in the context of positivism, the doctrine that claimed to have discovered the laws of history. In the Comtian program to the progress of humanity stood out the importance of the transformation of society by means of the individuals' mental and moral regeneration, which would be followed by a social and political regeneration. It is precisely these dimensions that this dissertation intends to explore in the discourse about music produced by Ernesto Vieira (1848-1915) and Júlio Neuparth (1863-1919), two personalities that pondered and sought to act in several areas of the musical life of their time, a preoccupation that seems to be based in the idea of progress.

The first chapter examines their discourse about symphonic music, with the purpose of understanding the intention of the promotion of symphonic music and of the «classical masters». Their reflections about symphonic music reveal the importance that

they ascribed to this kind of music in the process of the amelioration of humanity. The second chapter broaches the discourse about music teaching and their concerns about specialised music pedagogy. In fact, music education was also assigned an indispensable role in the construction of society, by the contribution that it could give to the civic awareness and the moral elevation of the citizens. The third chapter analyses their discourse about the «class of the musicians» and about the musicians' social conditions. The protection of the interests of the «class of the musicians» was linked to the conviction that its emancipation was essential so that it could also contribute to progress. Finally, the fourth chapter focuses on the question of the search for a specifically national identity to Portuguese music, namely by means of the resort to tradition. The constitution of a «national music» was viewed as something central to the promotion of a «national consciousness», whose existence was indispensable so that Portugal could play its role in the progress of humanity. This dissertation intends to provide a contribution not only to the intellectual biography of the authors in question, but also to an intellectual history of music in Portugal.



## ÍNDICE

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO .....   | 1   |
| CAPÍTULO I: O discurso sobre a música sinfónica .....        | 10  |
| I. 1. A missão civilizacional da música .....                | 10  |
| I. 2. A música sinfónica .....                               | 15  |
| I. 3. A recepção de Wagner .....                             | 30  |
| CAPÍTULO II: O discurso sobre o ensino musical .....         | 44  |
| II. 1. A educação e a instrução pública .....                | 44  |
| II. 2. O Instituto Musical .....                             | 50  |
| II. 3. A obra pedagógica .....                               | 56  |
| CAPÍTULO III: O discurso sobre a «classe musical» .....      | 61  |
| III. 1. A «questão social» .....                             | 61  |
| III. 2. A Associação de Classe dos Músicos Portugueses ..... | 72  |
| III. 3. Ideias socialistas no meio musical .....             | 84  |
| CAPÍTULO IV: O discurso sobre a «música nacional» .....      | 92  |
| IV. 1. A «questão nacional» e o recurso à «tradição» .....   | 92  |
| IV. 2. A «tradição» e a «música nacional» .....              | 100 |
| CONCLUSÃO .....  | 118 |
| FONTES .....   | 121 |
| BIBLIOGRAFIA .....   | 124 |
| ANEXO A: Obras de Júlio Neuparth .....                       | 137 |
| ANEXO B: Crónicas Musicais (1903-1914) .....                 | 140 |
| ANEXO C: Lista de artigos relevantes .....                   | 160 |

## INTRODUÇÃO

No período que medeia entre o início do século XVIII e a eclosão da Primeira Guerra Mundial, a cultura ocidental foi especialmente marcada pela ideia de «progresso»: a crença na possibilidade de um melhoramento gradual da sociedade humana, quer através de um esforço consciente dos indivíduos, quer devido a leis espontâneas da História.<sup>1</sup> As teorias do progresso que se desenvolveram nesta época admitiam que a Humanidade tinha vivido e continuaria a viver num avanço contínuo desde uma condição primitiva até um determinado estado futuro.<sup>2</sup> Estava em causa uma concepção do processo histórico à qual era inerente uma contradição entre duas premissas fundamentais. De facto, se por um lado era evidente a noção de um universo num fluxo perpétuo, por outro estava também patente a necessidade de um objectivo último a atingir (normalmente com um carácter utópico).<sup>3</sup> O conceito de progresso estava ainda assente em duas grandes linhas: por um lado, entendido como o aperfeiçoamento gradual e cumulativo do conhecimento, sobretudo no domínio das artes e das ciências; por outro, enquanto o aperfeiçoamento da condição moral e espiritual do Homem na Terra. Às concepções partilhadas pelos mais destacados defensores do progresso no século XIX (Saint-Simon, Comte, Hegel, Marx, Spencer) presidia uma noção de complementaridade entre estes dois vectores, isto é, consideravam que o avanço do conhecimento contribuía para o melhoramento do bem-estar do Homem e para o aperfeiçoamento da natureza humana. Paralelamente, evidenciaram-se também aqueles que manifestavam o seu cepticismo e pessimismo em relação à ideia de progresso (Tocqueville, Schopenhauer, Nietzsche e Spengler, entre outros), os quais afirmavam a existência de uma relação inversa entre ambas as dimensões. Desta forma, a noção de «degeneração» (ou «decadência») estava associada a uma ideia de proximidade entre o avanço tecnológico e o declínio moral. Estavam em causa os efeitos negativos do progresso material a nível moral, social, demográfico e ambiental.<sup>4</sup>

Ao longo da sua história, no contexto de diversos climas intelectuais, a ideia de progresso foi apropriada por inúmeros pensadores e sujeita a variados usos filosóficos, ideológicos e políticos, revestindo-se assim de uma importância especial para a

---

<sup>1</sup> NISBET (1980: 171), WAGAR (1969: 2) e WEINBERGER (2005: 1912).

<sup>2</sup> NISBET 1980: 3.

<sup>3</sup> WAGAR 1969: 16-17.

<sup>4</sup> NISBET 1980: 3-9.

compreensão da civilização ocidental.<sup>5</sup> Os historiadores das ideias estão em geral de acordo em afirmar que a ideia de progresso, tal como foi entendida no período moderno, era desconhecida na Antiguidade Clássica. Com efeito, na mentalidade dessa época prevalecia uma visão segundo a qual o curso do tempo e os movimentos do universo, após uma «idade de ouro» perdida, consistiam numa sucessão infinita de ciclos que incluíam fenómenos de degeneração e regeneração.<sup>6</sup> O final do Império Romano viu a doutrina clássica dos ciclos infinitos ser substituída pela doutrina judaico-cristã da intervenção e salvação messiânica, cuja força, por oposição à versão anterior, residia no facto de consistir numa visão optimista do destino humano (com a promessa de felicidade eterna no futuro).<sup>7</sup> Os princípios do Cristianismo, exemplarmente reflectidos n' *A cidade de Deus* de Santo Agostinho (354-430), incluíam já vários elementos que viriam ser essenciais na ideia moderna de progresso. Com efeito, foi esta doutrina que propôs de forma sistemática a ideia de humanidade e o seu avanço cumulativo (material e espiritual) ao longo do tempo, a crença no carácter necessário da história e na inevitabilidade de um fim num futuro utópico, sendo o tempo concebido como um fluxo unilinear, finito e irreversível.<sup>8</sup> Já o período da Renascença não parece ter sido favorável à ideia de progresso. Tratando-se de uma época marcada pela recuperação da Antiguidade Clássica como fonte de inspiração, verificou-se novamente uma predominância das ideias de recorrência cíclica.<sup>9</sup>

A concepção da história enquanto uma marcha da humanidade através do tempo voltaria a ganhar força no mundo moderno. Francis Bacon (1561-1626) terá sido o primeiro grande pensador a lançar a ideia de progresso tal como é conhecida actualmente. Na sua perspectiva, o pensamento clássico tinha retardado o progresso real do conhecimento, o qual apenas poderia revelar o curso da Natureza baseando-se na experiência e na indução. A fundação da ciência moderna possibilitaria a ascensão de um Estado racional e secular, cujas instituições científicas e políticas produziriam o progresso material e moral da Humanidade, que possuía uma capacidade ilimitada para a perfeição.<sup>10</sup> René Descartes (1596-1650) patenteava um cepticismo ainda mais radical que o de Bacon. Com a exposição do seu método de pensamento no *Discours de la méthode* (1637), este autor

---

<sup>5</sup> NISBET (1980: 3, 9) e WAGAR (1969: 192). Warren Wagar alerta para o facto de a ideia de progresso não ser propriamente uma entidade monolítica: «There are, rather, many ideas of progress and where the lines are to be drawn and how the various types are to be discriminated historically is exceedingly difficult to determine». WAGAR 1969: 36.

<sup>6</sup> WEINBERGER (2005: 1912) e WAGAR (1969: 10-11).

<sup>7</sup> WAGAR 1969: 11-12.

<sup>8</sup> NISBET (1980: 47-76) e WEINBERGER (2005: 1912).

<sup>9</sup> NISBET (1980: 101-117), WAGAR (1969: 12-13) e WEINBERGER (2005: 1912).

<sup>10</sup> VIERHAUS (1996: 333) e WEINBERGER (2005: 1912-1913).

proclamou a superioridade da imaginação subjectiva sobre o conhecimento herdado, rejeitando desta forma a noção de progresso do conhecimento.<sup>11</sup> Não obstante, o seu método teria consequências no desenvolvimento da ciência experimental no século XVII, nomeadamente com os avanços teóricos e práticos conseguidos por figuras como Galileu e Newton no domínio das ciências naturais e da tecnologia. Proveniente da filosofia cristã, a ideia de uma existência utópica após a morte era assim aplicada ao melhoramento da vida do homem na Terra, através da aplicação da razão aos domínios físico e social.<sup>12</sup>

O final do século XVII assistiu à Querelle des Anciens et des Modernes, um debate literário e filosófico que se deu sobretudo em França e Inglaterra. A questão deu-se em torno da defesa da superioridade das obras literárias, filosóficas e científicas da Antiguidade Clássica ou do mundo moderno (séculos XVI-XVII). Neste debate, os modernos pretendiam provar a sua superioridade em relação aos antigos de acordo com a lei do progresso intelectual: as obras actuais seriam intelectualmente mais avançadas tendo em conta a acumulação do saber. Foi neste contexto que Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757) escreveu a sua *Digression sur les Ancients et les Modernes* (1688), texto em que, rejeitando o modo de pensar da Antiguidade e valorizando o método de raciocínio proposto por Descartes, defende a superioridade dos modernos, cujo pensamento na sua perspectiva se caracterizava pelo facto de ser exacto. No seu ensaio considera que o progresso nas artes e nas ciências é infinito e necessário, procede de acordo com leis próprias e não está dependente dos esforços de pensadores em particular. Fontenelle foi, desta forma, responsável pela introdução de uma nova dimensão na ideia de progresso. De facto, o progresso é agora visto como um processo histórico que se move como uma força em si mesma, independentemente da vontade do homem, sendo possível detectar o seu registo na história humana, inclusivamente na nossa própria época. Este pensador elaborou, assim, uma teoria da necessidade do progresso do conhecimento (ciência e filosofia) que, no entanto, não tinha implicações a nível moral e artístico, nem conduzia necessariamente ao melhoramento da sociedade e aumento da felicidade humana.<sup>13</sup>

No século XVIII, o tema baconiano da transformação social através da ciência e da razão tornou-se um projecto público activo, consubstanciado na *Encyclopédie* (1751-1772). Com este trabalho, os *philosophes* pretendiam não só apresentar um compêndio do conhecimento existente de uma forma acessível ao público, mas também revelar a

---

<sup>11</sup> NISBET (1980: 115-117) e VIERHAUS (1996: 333).

<sup>12</sup> WAGAR 1969: 13-14.

<sup>13</sup> NISBET (1980: 151-156), WAGAR (1969: 48-55) e WEINBERGER (2005: 1913).

irracionalidade e os defeitos existentes na sociedade, bem como a necessidade de reformar a natureza humana.<sup>14</sup> Neste sentido, o programa iluminista avançou com um debate acerca dos melhoramentos ao nível da justiça, da pobreza, do comércio, da indústria, dos impostos e da educação, tendo promovido a emergência de um discurso centrado na ética do cidadão e em princípios básicos da política, educação pública e relações sociais. A reforma do modo de pensar era, de facto, a mais importante para estes pensadores, e sem ela as reformas políticas e as revoluções seriam inúteis.<sup>15</sup> Desta forma, a doutrina do progresso formulada pelos iluministas consistia numa crença na bondade do Homem e na eficácia da razão na criação de uma utopia terrestre, o que no fundo constituía uma versão secularizada da doutrina cristã da redenção.<sup>16</sup> Intensificava-se assim um processo de secularização da ideia de progresso que já vinha sendo levado a cabo desde Bacon. Apesar de o pensamento iluminista ter contribuído para a legitimação da Revolução Francesa, permitindo-lhe falar sobre o progresso da Humanidade, este episódio revolucionário não foi propriamente a transformação do Iluminismo em prática política. Com efeito, inúmeros autores reflectiram desde então sobre a ambivalência das consequências do Iluminismo, como se os teóricos iluministas tivessem aberto uma espécie de «caixa de Pandora».<sup>17</sup>

Ironicamente, uma obra central para a doutrina iluminista do progresso foi escrita por uma vítima da revolução que se apoiou no Iluminismo. Trata-se de Marie-Jean Caritat, marquês de Condorcet (1743-1794), uma figura interessante do iluminismo francês e um dos colaboradores da *Encyclopédie*. O seu pensamento parece ter sido influenciado de forma decisiva por Turgot (1727-1781), cujo ensaio *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain* (1750), dedicado ao progresso das artes e das ciências ao longo da história, constituiu mais um passo importante na secularização da ideia de progresso. Refira-se que o próprio Condorcet identificou Turgot como o «descobridor» da «lei do progresso».<sup>18</sup> A visão histórica «progressiva» que se desenvolveu no Iluminismo encontrou expressão na obra fundamental de Condorcet, o *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, publicado postumamente em 1795.<sup>19</sup> Com este ensaio, Condorcet apresentou a primeira história da humanidade vista como a evolução progressiva da espécie desde o estado selvagem até ao bem-estar universal futuro, o que é representativo do modo como a ideia de progresso era entendida no século XVIII pelo pensamento ocidental. Partindo de uma

---

<sup>14</sup> WEINBERGER 2005: 1913.

<sup>15</sup> VIERHAUS 1996: 336.

<sup>16</sup> WAGAR 1969: 14.

<sup>17</sup> Sobre a ideia de progresso e a herança ambivalente do Iluminismo *vide* VIERHAUS 1996.

<sup>18</sup> NISBET 1980: 179-185; 206-211.

<sup>19</sup> Acerca do pensamento de Condorcet *vide* NISBET (1980: 206-211), VIERHAUS (1996: 334), WAGAR (1969: 75-86) e WEINBERGER (2005: 1913).

observação das sucessivas sociedades humanas, o autor concebeu dez estádios da civilização humana e concluiu que a Humanidade se renova incessantemente através das épocas, sendo o seu progresso observável no desenvolvimento que se dá de geração em geração. Apesar de ter sido escrito já depois de o autor ter sido vítima do Terror, o texto de Condorcet é marcado pelo optimismo em relação ao Iluminismo e aos efeitos da Revolução Francesa, a qual na sua perspectiva tornaria possível o último estádio do progresso humano. Este pensador acreditava ainda que não há limites para a perfeição das faculdades do Homem, o qual, através da sua acção consciente, produziria o progresso através de descobertas no domínio das ciências e das artes, do bem-estar individual e da prosperidade, bem como das faculdades intelectuais, morais e físicas. Considerava ainda que, para além da acção humana, o progresso tinha também origem em leis inexoráveis da História, as quais no entanto não demonstrou.

Nas décadas que se seguiram à obra de Condorcet, e numa época em que os intelectuais procuravam pôr fim à desordem que reinava na Europa, a ideia de progresso desenvolver-se-ia em França no contexto do positivismo, doutrina que veio precisamente reivindicar a descoberta dessas leis.<sup>20</sup> Claude-Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon (1760-1825), escritor, panfletista, jornalista e um dos fundadores do socialismo francês, foi autor de uma teoria que reclamava trazer à luz as leis necessárias da mudança histórica e social.<sup>21</sup> O seu discurso era guiado por um optimismo utópico que visava a construção de uma nova sociedade e que estava ancorado numa concepção do progresso inexorável da Humanidade. Na sua perspectiva, a história humana é caracterizada por uma alternância entre «estados orgânicos» e «estados críticos»: numa primeira fase as formas sociais e intelectuais são construídas; numa segunda fase observa-se uma crítica e mudança revolucionária. À medida que a mente humana progride até ao presente, torna-se possível entender os mundos físico e social em termos de conhecimento científico, ou seja, não envolvendo especulações ou suposições metafísicas. Desta forma, a Natureza e a sociedade podem ser «iluminadas» pelo conhecimento «positivo», e aqueles que possuem esse conhecimento devem ser os responsáveis pela organização da sociedade (orientando os que não o possuem). Os sábios das ciências positivas tornavam-se assim um novo clero na nova era positiva. Saint-Simon foi um pensador muito influente na sua época, e, de facto, muitos intelectuais e artistas estiveram entre os sansimonianos após a sua morte em 1825.

---

<sup>20</sup> A ideia de progresso desenvolveu-se nesta época também no espaço germânico, mas numa direcção um pouco diferente, pelo que não será aqui abordada.

<sup>21</sup> Acerca do pensamento de Saint-Simon *vide* NISBET (1980: 246-251) e WEINBERGER (2005: 1913).

Na base desta adesão estava a fé de Saint-Simon de que a Humanidade atingiria um futuro glorioso (através dos feitos da ciência, da tecnologia e da indústria).

Auguste Comte (1798-1857) foi o mais destacado continuador do pensamento de Saint-Simon, mesmo apesar de ter cortado relações com o mestre ainda na sua juventude. Os seus ensaios dos anos 20 evidenciavam já uma consciência da ambivalência do Iluminismo, que se materializava numa crítica à «anarquia espiritual» recentemente causada pela Revolução Francesa. Os textos desse período eram também reveladores do seu pensamento escatológico, bem como de uma componente messiânica que o levava a assumir-se como que um redentor da situação anárquica que reinava na Europa. De facto, Comte considerou desde o início que o Ocidente estava em crise e que o Cristianismo já não era a autoridade intelectual e espiritual que tinha sido no passado. Nesse sentido, este pensador apontou a necessidade de uma reconstrução espiritual por intermédio de um sistema de pensamento que fosse para o mundo contemporâneo aquilo que o Cristianismo tinha sido no final do período romano e na época medieval.<sup>22</sup>

Foi com o *Cours de philosophie positive* (1830-1842), derivado de uma série de conferências iniciadas em 1826, que Comte alcançou grande projecção europeia enquanto cientista e filósofo.<sup>23</sup> A filosofia positivista que expôs nesta obra baseava-se em duas proposições interdependentes: a Lei dos Três Estados e a Hierarquia das Ciências.<sup>24</sup> Com este sistema de pensamento, Comte concebia três grandes fases no progresso da humanidade: depois de um estágio teológico/fictício (explicação do mundo em termos de fenómenos sobrenaturais) e de um estágio metafísico/abstracto (explicação do mundo em termos de abstracções metafísicas), a mente humana entraria num estágio científico/positivo (explicação do mundo em termos de verdades científicas). No entanto, a mente humana não atravessa esses três estados simultaneamente em todo o conhecimento, mas antes numa disciplina de cada vez e por uma ordem definida: matemática, astronomia, física, química, biologia e sociologia. Na perspectiva de Comte, a fase final desse processo estava a iniciar-se, e só quando a última ciência, a sociologia, se tornasse finalmente uma ciência positiva seria possível a criação da filosofia das várias ciências e da ciência como um todo. Da mesma forma, só esta passagem da sociologia à fase positiva permitiria que o filósofo pudesse conhecer as necessidades da sociedade e intervir na sua organização, contribuindo assim para o seu progresso. A regeneração da Humanidade era, desde o

---

<sup>22</sup> NISBET 1980: 253.

<sup>23</sup> HAZAREESINGH 2001: 25.

<sup>24</sup> NICKLES (2005: 1853), NISBET (1980: 251-258), SIMON (1963: 4-6), WAGAR (1969: 86-93) e WEINBERGER (2005: 1913).

início, o objectivo último de Comte. Neste sentido, o filósofo assumiria o estatuto de um sacerdote, um membro do «poder espiritual», que se constituía como um sacerdócio ao serviço da Humanidade. O próprio Comte se arrogava o primeiro Alto Sacerdote da Religião da Humanidade, responsável pela regeneração mental e moral à qual se seguiria a regeneração social e política. O messianismo político que absorvera de Saint-Simon e que já se tinha manifestado na fase da juventude, concretizava-se assim de forma mais evidente. Desta forma, o Comte teórico da lei do progresso e filósofo positivo teve sequência num Comte utopista, o qual se revelou mais concretamente na sua segunda obra fundamental, o *Système de politique positive — Traité de sociologie* (1851-54).<sup>25</sup> Trata-se de uma obra de cariz utópico em que descreve detalhadamente o carácter da sociedade fundada nos princípios do positivismo que havia exposto nos anos precedentes. Também na actualidade deveria ser instituída uma sociedade positivista governada pelos sociólogos, que ocupavam o topo da religião positivista e eram detentores de uma «autoridade espiritual».

Uma condição essencial para o sucesso do estabelecimento do positivismo na sociedade ocidental parece ter sido o facto de na época ter estado instalada uma tendência para o abandono da concepção cristã tradicional do universo. Neste sentido, o positivismo constituía-se como um sistema cultural que vinha preencher o vácuo deixado pela secularização que o Iluminismo tinha levado a cabo, bem como pela rejeição do *ancien régime* que a Revolução Francesa tinha formalizado.<sup>26</sup> De facto, o próprio positivismo era uma doutrina que remontava ao projecto iluminista de estabelecer uma ordem social e política baseada no progresso.<sup>27</sup> Os positivistas consideravam que a Natureza e a sociedade eram governadas por leis objectivas, sendo que a tarefa da filosofia que abraçavam era fornecer um método de identificação e explicação desses mecanismos.<sup>28</sup> O seu objectivo era a transformação das sociedades numa direcção progressiva de acordo com as leis descobertas pela sociologia.<sup>29</sup> Por esse motivo, a actividade política positivista adquiria um papel central: a nível teórico, identificar a direcção da mudança histórica e especificar o lugar de uma sociedade nessa tendência geral; a nível prático, assistir as «forças naturais» que estavam a operar em direcção a uma mudança positiva.<sup>30</sup> A propagação do positivismo deveria ter como objectivo não apenas a formação do núcleo da regeneração (o sacerdote e os seus discípulos), mas também a modificação das opiniões daqueles que nunca se

---

<sup>25</sup> NISBET (1980: 252) e WEINBERGER (2005: 1914).

<sup>26</sup> NICKLES (2005: 1853) e SIMON (1963: 9).

<sup>27</sup> HAZAREESINGH 2001: 79.

<sup>28</sup> HAZAREESINGH (2001: 26-27) e WAGAR (1969: 86-93).

<sup>29</sup> HAZAREESINGH (2001: 28) e SIMON (1963: 33).

<sup>30</sup> HAZAREESINGH 2001: 28.



tornariam positivistas. Este suposto esclarecimento da opinião pública constituía afinal uma imposição ideológica à população. Na concepção dos positivistas, a divulgação do conhecimento servia o objectivo de melhoramento dos indivíduos no seio da sociedade.<sup>31</sup>

Como foi referido, no programa comtiano para o progresso da Humanidade avultava a importância da transformação da sociedade por intermédio de uma regeneração mental e moral dos indivíduos, à qual se seguiria uma regeneração social e política.<sup>32</sup> São precisamente estas dimensões que esta dissertação pretende explorar no discurso sobre música produzido por Ernesto Vieira (1848-1915) e Júlio Neuparth (1863-1919), duas personalidades que parecem ter exercido uma influência significativa na vida musical portuguesa no período da transição para o século XX. De facto, estes dois músicos intelectuais reflectiram e procuraram intervir em vários domínios do meio musical da sua época, uma inquietação à qual parece estar subjacente a ideia de progresso. Como é que as dimensões acima referidas se manifestam no seu discurso sobre música? Que outras ideologias lhes estão associadas? De que forma esta análise pode contribuir para esclarecer as suas intenções em relação à música em Portugal? Como se pode caracterizar a sua concepção do papel da música no contexto do progresso?

Tendo em consideração todo este conjunto de questões, a investigação centrou-se fundamentalmente na análise crítica de artigos publicados na imprensa. Nesta época, de facto, as classes de letrados criam-se incumbidas da missão de orientar os destinos do povo, tendo desempenhado um papel central na formação da opinião pública através dos meios de comunicação, que desta forma se constituíam como veículo da sua ideologia.<sup>33</sup> Assim, foi empreendida uma recolha exaustiva no *Amphion* (1884-1887; 1890-1898), *A Arte Musical* (1899-1915) e *Eco Musical* (1911-[1917]), periódicos musicais em que Vieira e Neuparth escreveram abundantemente, complementada pontualmente com o *Diário de Notícias*, cuja secção musical Neuparth dirigiu entre 1893 e 1919. Recorreu-se também a monografias e outra documentação produzida por estes autores (ver Fontes). De tudo isto resultam evidências documentais abundantes para os vários tópicos em causa. Na transcrição dos textos o princípio seguido é o da actualização da grafia. Quanto à concepção historiográfica adoptada, não se pretende apenas uma recolha exaustiva de informação sobre o assunto, mas sim uma interpretação fundamentada. O período temporal abrangido por esta dissertação é aquele em que as figuras em consideração

---

<sup>31</sup> SIMON 1963: 40, 44.

<sup>32</sup> HAZAREESINGH (2001: 32) e SIMON (1963: 4-6, 40-44).

<sup>33</sup> RAMOS 1994: 43.

expuseram o seu discurso na imprensa. Os limites cronológicos são no entanto bastante flexíveis no que toca a antecedentes, como se verificará na abordagem às várias temáticas.

As fontes secundárias acerca do período e dos vários pontos aqui em análise cada vez mais vão deixando de ser um problema, com os estudos de Maria José Artiaga, Joaquim Carmelo Rosa, Mário Vieira de Carvalho, Paulo Ferreira de Castro e Teresa Cascudo, entre outros, embora faltem ainda trabalhos específicos sobre várias das temáticas exploradas. De qualquer forma, a reflexão crítica elaborada nesta dissertação parte sempre das fontes primárias, e sempre que possível é confrontada com fontes secundárias. Em relação ao *corpus*, como já foi referido, a dificuldade esteve não na escassez de documentação, mas sim na sua abundância. É também importante salientar que esta tese incide especificamente no discurso sobre música (incluindo o contexto que o envolve e que é essencial para a sua compreensão), e não tanto nas suas implicações na vida musical, embora haja naturalmente consequências a tirar.

A divisão dos capítulos foi elaborada com o intuito de compreender a associação entre a ideia de progresso que se observa nas individualidades em estudo e as dimensões do programa comtiano acima referidas. No primeiro capítulo é examinado o seu discurso sobre a música sinfónica, no sentido de entender a intenção que está por detrás da promoção da música sinfónica e dos «mestres clássicos». O segundo capítulo aborda o discurso sobre o ensino da música e as suas preocupações ao nível da pedagogia musical especializada. No terceiro capítulo analisa-se o seu discurso sobre a «classe musical» e sobre a condição social do músico. Finalmente, o quarto capítulo incide sobre a questão da procura de uma identidade especificamente nacional para a música portuguesa, nomeadamente por intermédio do recurso à tradição. Inclui-se em anexo a lista de obras musicais compostas por Júlio Neuparth, bem como uma lista de artigos relevantes para os temas abordados. Com esta dissertação está em causa um estudo que procura analisar o domínio ideológico para melhor conhecer as motivações dos diversos intervenientes. As páginas que se seguem pretendem fornecer uma contribuição não só para a biografia intelectual dos autores considerados, mas também para uma história intelectual da música em Portugal, que se encontra em grande parte ainda por fazer.

# CAPÍTULO I

## *O discurso sobre a música sinfónica*

### **I.1 – A missão civilizacional da música**

Na segunda metade do século XIX, a sociedade portuguesa testemunhou o advento do progresso material. Depois de várias décadas marcadas pela instabilidade a nível político e social, iniciou-se em 1851 um período que ficaria conhecido como a «Regeneração», termo que no discurso liberal implicava renovação e mudança de rumo em vários domínios da vida nacional.<sup>34</sup> Nesse ano, com a deposição de Costa Cabral, subiram ao poder os progressistas regeneradores, cuja preocupação central era a modernização do país, designadamente através de uma política de reformas económicas, administrativas e sociais. Os regeneradores granjearam na imprensa o apoio do diário *A Revolução de Setembro*, no qual autores com A. P. Lopes de Mendonça, Casal Ribeiro e Rodrigues Sampaio enfatizavam a importância de colaborar no desenvolvimento da civilização. A figura que mais se destacou no âmbito da política regeneradora foi Fontes Pereira de Melo, pelo papel dinamizador que desempenhou neste contexto de viragem. Com efeito, antes de chegar a presidente do Conselho em 1871, Fontes Pereira de Melo assumiu nos anos 50 e 60 diversos cargos ministeriais, o que lhe permitiu pôr em prática todo um programa de políticas económicas direccionadas para o incremento dos melhoramentos materiais (o «fontismo»), tendo inclusivamente fornecido a base para o desenvolvimento do capitalismo moderno em Portugal. Estava em causa sobretudo um conjunto de medidas ao nível das obras públicas que tiveram impacto no fomento da economia, bem como na promoção da integração europeia: o estabelecimento de uma rede de estradas e de caminhos-de-ferro facilitou os contactos com o exterior e a consequente circulação de produtos, pessoas e ideias.

Os efeitos deste processo no domínio cultural não tardaram a fazer-se sentir. As consequências mais imediatas e evidentes verificaram-se, no plano intelectual, no ímpeto renovador representado pela chamada Geração de 70, um grupo de jovens intelectuais liderado por Antero de Quental e constituído também por figuras como Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Jaime Batalha Reis e Teófilo Braga. Trata-se de uma geração que estava

---

<sup>34</sup> Acerca das características deste período *vide* TORGAL & ROQUE 1993: 121-129.

ao corrente das ideias e acontecimentos da actualidade europeia, sendo manifesta uma consciência do «atraso» português em relação ao mundo «civilizado». Marcados sobretudo pela influência de autores franceses como Balzac, Hugo, Renan, Michelet e Proudhon,<sup>35</sup> os protagonistas desta «geração nova» advogavam uma arte socialmente empenhada.<sup>36</sup> Consideravam, de facto, que esta era a única que poderia corresponder aos imperativos do progresso da humanidade, o qual se dirigia inexoravelmente para uma época que traria a libertação das opressões políticas, económicas e religiosas. Neste sentido, atribuíam ao intelectual, particularmente ao poeta, a missão de conduzir a humanidade a esse tempo perfeito utópico. A cultura era, assim, elevada ao estatuto de um instrumento reformador da sociedade. As novas ideias desta geração provocaram uma agitação assinalável na opinião pública, inicialmente com a Questão Coimbrã (1865-66), e posteriormente com as Conferências Democráticas do Casino (em 1871, no mesmo ano em que Eça e Ortigão lançavam a revista crítica *As farpas*). O objectivo destas sessões era a aplicação das novas correntes filosóficas e científicas à história, política, literatura, pedagogia e religião, com o intuito de impulsionar a modernização da opinião pública portuguesa, para que esta estivesse a par do «progresso» que a Europa alcançava. Neste contexto, também a burguesia lisboeta procurava adoptar e exhibir os modelos de civilização oriundos de Paris, Londres e Berlim. Toda esta realidade cultural e social está retratada em alguma literatura da época. Refira-se, a propósito, a constatação de Eça n’*Os Maias* de Eça de Queirós:

Aqui importa-se tudo. Leis, ideias, filosofias, teorias, assuntos, estéticas, ciências, estilo, indústrias, modas, maneiras, pilhérias, tudo nos vem em caixotes pelo paquete. A civilização custa-nos caríssima, com os direitos da alfândega: e é em segunda mão, não foi feita para nós, fica-nos curta nas mangas... Nós julgamo-nos civilizados como os negros de São Tomé se supõem cavalheiros, se supõem mesmo *brancos*, por usarem com a tanga uma casaca velha do patrão...<sup>37</sup>

O meio musical português da época registou igualmente as consequências deste processo. De facto, o período da Regeneração foi vivido por um grupo de músicos e intelectuais nascidos nos anos 30 e 40, entre os quais se contavam nomes destacados da vida musical portuguesa, tais como Augusto Neuparth (1830-1887), Joaquim José Marques (1836-1884), José Ferreira Braga (1837-1924) e Ernesto Vieira (1848-1915). Para além de

---

<sup>35</sup> Cf. SARAIVA & LOPES 2000: 797-800.

<sup>36</sup> As linhas de pensamento desta «geração nova» são exploradas em TORGAL & ROQUE 1993: 569-581.

<sup>37</sup> QUEIRÓS s.d. [1888]: 109-110.

terem vivenciado os efeitos do progresso material, estas figuras manifestaram também uma preocupação com o progresso social e cultural, sendo evidente a sua inquietação com o «atraso» português. Neste sentido, consideravam que a música tinha um papel fundamental a desempenhar na regeneração da sociedade. No caso português, este tipo de discurso sobre a música parece remontar pelo menos aos escritos de dois autores do âmbito literário que colaboraram no jornal *A Revolução de Setembro* entre os anos 40 e os anos 60, António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865) e o seu sucessor Júlio César Machado (1835-1890), numa época em que não existia ainda em Portugal uma imprensa musical especializada.<sup>38</sup> Ao nível dos periódicos especificamente musicais, é importante assinalar o caso d'*A Arte Musical* (1873-75), que aliás terá sido o primeiro periódico dedicado exclusivamente à música, seguido de outras tentativas efémeras ainda na década de 70. A concepção do papel especial da música na sociedade, evidente nesta folha, materializar-se-ia de forma mais duradoura no periódico musical *Amphion*, fundado em 1884.<sup>39</sup> A crença na missão civilizacional da música, que se reflectiria num discurso que atingia várias dimensões da vida musical portuguesa, é ostentada desde a sua primeira página:

Apostolar os interesses da arte, promover todos os elementos de avanço e progresso, desenvolver e tornar conhecida a riquíssima história da música nacional e os esplendores da arte em geral, produzir elementos de educação e ensino, facilitando o conhecimento de todos os variadíssimos ramos da música, será esse o nosso único fim [...].

É muito espinhosa esta nossa missão, e por isso nos julgamos com o direito, de pedir auxílio e protecção, a todos os artistas e amadores da arte musical, e ainda aos que amam o progresso e prosperidade do país, pois que é a música o maior e mais poderoso elemento de educação e o que merece mais cuidado e dispêndio às nações civilizadas.<sup>40</sup>

O discurso de abertura citado é, na realidade, da autoria de Joaquim José Marques, erudito português que conheceu as principais cidades da Europa antes de se fixar definitivamente em Lisboa, sua cidade natal, onde se dedicou à crítica musical e à musicografia. Para além de ter colaborado em vários periódicos, contribuiu também para a

---

<sup>38</sup> Acerca da música na imprensa desta época, e particularmente sobre os escritos de Lopes de Mendonça n'*A Revolução de Setembro*, vide SILVA 2006. A dimensão doutrinária dos seus escritos é referida em SARAIVA & LOPES 2000: 753-754.

<sup>39</sup> O periódico iniciou-se em 1881 com a publicação de pequenas peças para piano. A vertente literária foi publicada em quatro séries: 1884-87, 1890-94, 1895-96 e 1897-98.

<sup>40</sup> A Redacção, «Ao público», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 1.

*Biographie universelle des musiciens* (1860) de François-Joseph Fétis e foi um dos sócios fundadores da Sociedade de Geografia de Lisboa.<sup>41</sup> A intenção declarada no número inaugural do *Amphion* por Marques, o redactor principal, parece surgir na sequência da missão já assumida na década anterior pela *Arte Musical*, periódico em que desempenhou idênticas funções, tendo em consideração que o discurso é basicamente o mesmo. Para esta constatação contribui igualmente o facto de grande parte dos colaboradores terem transitado de um periódico para o outro, tendo o mesmo acontecido a muitos conteúdos. O período em que Joaquim José Marques colaborou com o *Amphion* foi apenas de alguns meses, o que não deixou de ser o bastante para expor todo um conjunto de concepções que se manteriam sempre centrais na missão assumida pelo periódico. Com a sua morte ainda em 1884, Ernesto Vieira assume a redacção principal e reafirma igualmente a missão do seu predecessor, declarando que «o programa traçado por Marques no primeiro número do *Amphion* será o fito das nossas aspirações, a norma do nosso proceder».<sup>42</sup> A mesma ideia permeará o periódico nos anos subsequentes, inclusivamente quando a sua publicação é reatada em 1890, depois de uma suspensão em 1887 por ocasião da morte do proprietário Augusto Neuparth, assumindo desta feita Júlio Neuparth (1863-1919), seu descendente, a redacção principal.<sup>43</sup>

A própria designação do periódico não era certamente casual, tendo em conta a ligação entre a ideia de missão frequentemente afirmada nas suas páginas e o significado do mito de Anfíon.<sup>44</sup> Na mitologia grega, Anfíon e Zeto, irmãos gémeos filhos de Antíope e Zeus, foram abandonados pela mãe, injustamente acusada de traição, tendo sido criados por pastores. Enquanto Zeto apreciava sobretudo actividades como a caça e a criação de gado, Anfíon tornou-se um grande músico. Com o intuito de vingarem a mãe, os dois irmãos organizaram um exército, atacaram Tebas e tornaram-se reis da cidade, em torno da qual resolveram construir uma grande muralha. Nessa ocasião, enquanto Zeto tentava transportar os blocos da construção, Anfíon limitava-se a tocar lira, mas de tal modo que as pedras o seguiam espontaneamente até ficarem colocadas no local preciso. Zeto, que inicialmente escarnecera de Anfíon, acabou por admitir que a acção do irmão era mais bem sucedida do que a sua própria força física, visto que as pedras eram sensíveis às harmonias

---

<sup>41</sup> Cf. GEPB 1967-99: XVI, 396.

<sup>42</sup> Ernesto Vieira, «Aos leitores», *Amphion* I/16 (16.11.1884): 1.

<sup>43</sup> Ernesto Vieira reassumiria a redacção do periódico em 1893.

<sup>44</sup> Variando nalguns pormenores, as diferentes versões do mito de Anfíon concordam no essencial. Cf. COMMELIN (1961: 248-251), GRANT & HAZEL (1996: 26-27), HAMILTON (1962: 292-295), HAUBERT (1947: 14-15) e SCHMIDT (1995: 33-34).

produzidas pelo instrumento.<sup>45</sup> A figura mitológica de Anfion constituía-se, assim, como emblema do poder construtivo da música e da sua influência sobre o homem primitivo, celebrando a relevância do papel da música e do músico enquanto agentes na regeneração da sociedade. Esta questão é sintomática da orientação ideológica do periódico: estamos, de facto, perante uma concepção ainda romântica do papel da arte e do artista. O recurso a este mito da Antiguidade Clássica remete para uma evocação da dignidade da missão da música e do músico no presente, uma crença reveladora da ideia de que o artista «genial» possui uma perspectiva privilegiada da realidade, proporcionando à humanidade os meios para a sua regeneração.

A origem desta concepção reside no debate que se desenvolveu em França nas primeiras décadas de Oitocentos acerca da importância da função da arte e do artista no seio da sociedade.<sup>46</sup> Trata-se de um complexo de ideias em que várias escolas doutrinárias participaram, adoptando-as e integrando-as em sistemas próprios. Num contexto pós-revolucionário, o Liberalismo e o Romantismo, com a valorização da autonomia individual (e o subsequente culto do «génio»), exerceram influência sobre o neo-catolicismo e o sansimonismo, doutrinas dogmáticas que inicialmente não concediam um papel especialmente relevante à arte e ao artista. Por volta dos anos 30 já o neo-catolicismo afirmava a missão sacerdotal da arte e o sansimonismo tendia a confundir o artista e o sacerdote. Nesta altura, a promoção espiritual e social da arte e do artista era já mais evidente nestas doutrinas do que na própria filosofia liberal. Destacou-se a acção de um conjunto de críticos literários (próximos de pensadores políticos e filósofos liberais), cujo pensamento era caracterizado pela convivência entre doutrinas diferentes. Neste contexto era também comum a apropriação de temas da Antiguidade Clássica, nomeadamente os mitos de Orfeu e Anfion, numa evocação da dignidade da missão da arte e do artista.

Neste sentido, é pertinente referir o tratamento da figura de Franz Liszt por parte de Ferreira Braga, numa crónica em homenagem ao compositor publicada no *Amphion* em 1886 por ocasião da sua morte. Antes de apresentar uma resenha biográfica daquele que considera ser «o mais eloquente apóstolo dessa grande reforma artística»,<sup>47</sup> o autor deixa entrever não só a sua admiração, como também uma identificação com as suas pretensões:

---

<sup>45</sup> A história de Anfion terminaria, no entanto, de uma forma dramática: a sua descendência desapareceu tragicamente e ele próprio foi morto pelos deuses, acusado de ter gerado uma raça insolente.

<sup>46</sup> Cf. BÉNICHOU 1977: 59-68.

<sup>47</sup> Ferreira Braga, «Franz Liszt», *Amphion* III/10 (01.08.1886): 74.

Só os indiferentes a tudo quanto se passa de notável na vida das nações, no seu desenvolvimento intelectual, nos seus grandes progressos artísticos, só esses que nunca lutaram por uma ideia, ficarão também impassíveis e indiferentes à morte deste homem extraordinariamente notável.

[...] é justo portanto que todos os que comungam as mesmas ideias que ele tanto advogou, os que como ele compartilham os mesmos interesses e têm as mesmas aspirações, e nesse caso estão todas as publicações da nossa índole, é justo, repetimos, que lhe façamos a apoteose [...].<sup>48</sup>

As suas palavras demonstram que acreditava numa proximidade entre os ideais do *Amphion* e os do próprio Liszt. Apesar de nunca especificar quais os interesses e aspirações em comum, no texto em geral está patente a imagem de um «apostolado» exercido por Liszt, que Ferreira Braga com certeza via como o paralelo da actividade desenvolvida pelo *Amphion* desde o seu início, na sequência da ideia de missão estampada na sua primeira página. De facto, o próprio Liszt, por influência das relações que manteve com os meios neo-católico e sansimoniano, concebia a ideia de uma arte «missionária», tendo publicado diversos textos em periódicos parisienses, entre 1835 e 1841, acerca da dignidade do artista e do papel da arte na sociedade.<sup>49</sup> É certamente neste ponto que reside o fundamento para a correspondência que Ferreira Braga observa entre Liszt e o *Amphion*. A projecção desta associação remete para a importância civilizacional que atribuíam à música, a qual, como se verá em seguida, cabia particularmente à música sinfónica.

## I.2 – A música sinfónica

As primeiras tentativas de organização de séries de concertos sinfónicos públicos em Portugal são devidas à iniciativa de João Domingos Bomtempo, naturalmente inspirado pelo exemplo da Royal Philharmonic Society que conheceu em Londres. Os seus esforços neste sentido parecem remontar a 1814,<sup>50</sup> mas só em 1822 conseguiria empreender a fundação da Sociedade Filarmónica, que apresentou obras de Haydn, Mozart, Beethoven e Cherubini, entre outros, antes de ser definitivamente extinta em 1828.<sup>51</sup> Alguns anos mais tarde, em 1846, foi fundada a Academia Melpomenense (denominada, a partir de 1853,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*: 74. O texto seria publicado novamente no *Eco Musical* em 1911, na ocasião do centenário do nascimento de Liszt.

<sup>49</sup> Cf. BÉNICHOU 1977: 417-422.

<sup>50</sup> VIEIRA 1900: I, 122.

<sup>51</sup> NERY & CASTRO 1991: 126-127.



Academia Real dos Professores de Música), uma sociedade de concertos que se manteve em actividade até 1861, tendo apresentado por exemplo obras sinfónicas de Beethoven e de compositores portugueses da época.<sup>52</sup> O final da vida desta sociedade coincidiu com a experiência efémera dos Concertos Populares, organizados por Guilherme Cossoul e Augusto Neuparth entre 1860 e 1862, nos quais foram executadas obras de Beethoven, Berlioz, Weber, Mendelssohn e até Wagner, ao lado de variados excertos operáticos.<sup>53</sup> A importância destes concertos foi destacada por Júlio Neuparth: «É digno de registar-se este facto, porquanto tal empreendimento foi levado a efeito ainda um ano antes de Padeloup instituir em Paris os seus *Concertos populares*, que foram os predecessores das grandes sociedades sinfónicas hoje existentes».<sup>54</sup> Depois das breves experiências dos «Concertos Vienenses» de Josephine Amann e dos concertos de Ludwig von Brenner no Circo de Price,<sup>55</sup> realizou-se, em 1879, a primeira série de concertos sinfónicos pela Orquestra 24 de Junho, uma orquestra constituída pelos membros da Associação Música 24 de Junho, fundada em 1834 e dedicada à defesa dos interesses profissionais dos músicos. A associação repetiria eventos do mesmo género até 1888, contando sempre com a presença de maestros estrangeiros como Barbieri, Colonne, Dalmau, Bretón, Rudorff e Steck, que dirigiram obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Glinka, Wagner e Saint-Saëns, entre outros.

Estas séries de concertos parecem ter obtido um sucesso assinalável no meio musical lisboeta da época. No *Amphion*, esse entusiasmo observa-se num discurso que concedia à Associação Música 24 de Junho um papel fundamental: em 1884, por exemplo, Ferreira Braga afirmava que ela devia procurar realizar «os grandes empreendimentos artísticos de que o nosso país tanto necessita, para ombrear com as nações mais civilizadas da Europa».<sup>56</sup> Deve ser mencionada a proximidade entre os objectivos assumidos tanto pelo *Amphion* como pela 24 de Junho no combate ao «indiferentismo»: na realidade, eram as mesmas personalidades que estavam envolvidas em ambos.<sup>57</sup> Mas o impacto destes concertos parece ter sido mais alargado. Nesta época existiram várias agremiações de amadores de carácter efémero, como são os casos da Academia Marcos Portugal, do Club Guilherme Cossoul, do Club Dramático-Musical e da Academia Bellini de Santarém, as quais, na opinião de Ferreira Braga, eram reflexo do sucesso entre os amadores das séries

---

<sup>52</sup> *Id.*: 137.

<sup>53</sup> *Id.*: 140.

<sup>54</sup> NEUPARTH 1911: 205.

<sup>55</sup> VIEIRA 1900: I, 27-28.

<sup>56</sup> Ferreira Braga, «A Associação Música Vinte e Quatro de Junho», *Amphion* I/17 (01.12.1884): 4.

<sup>57</sup> Trata-se de uma ligação que mais tarde, a partir de 1911, se verificará também entre o *Eco Musical* e a Associação de Classe dos Músicos Portugueses.

de concertos dirigidas por Barbieri e Colonne.<sup>58</sup> No contexto da prática amadora avulta o caso da Academia de Amadores de Música, fundada em 1884, cuja actividade era regularmente acompanhada e enaltecida pelos cronistas do *Amphion*. Para isso concorria não só o apoio que a instituição dispensava ao desenvolvimento da prática amadora, mas também o incentivo que proporcionava aos músicos profissionais e aos compositores portugueses. Havia, de facto, a noção de que a sua actividade estava de acordo com uma concepção da música enquanto elemento fundamental para o progresso da civilização, contrariando a indiferença dos governos. Para além do ensino da música, a actividade da Academia englobava igualmente a realização de concertos regulares com a sua orquestra. Inicialmente dirigidos por Filipe Duarte, estes ganharam novo impulso com Victor Hussla, violinista e maestro alemão que teve a seu cargo a direcção da orquestra entre 1887 e 1899, ano da sua morte.

A missão que incumbia à Associação Música 24 de Junho, por aquilo que é dado a perceber no *Amphion*, era afinal de contas impulsionar o desenvolvimento da civilização em Portugal, para que o país acompanhasse o movimento do progresso. Neste sentido, o discurso deste periódico destaca o papel da música em geral, e em particular do «género sinfónico», considerado indispensável para esse fim. Note-se também, já nesta altura, a referência a Wagner associado a esse mesmo «género sinfónico»:

É à Associação Música Vinte de Quatro de Junho, que compete combater titanicamente o indiferentismo que entre nós se manifesta pelas belezas da arte musical, desta arte por excelência, que simultaneamente instrui, educa e civiliza um povo.

A associação deve envidar todos os esforços para que, promovendo brilhantes concertos, o nosso público tenha ocasião de ouvir as grandes composições, que lá fora têm o aplauso geral das plateias e da crítica séria, imparcial e competente.

A associação, apresentando-se tão distintamente nos célebres concertos, dirigidos por Barbieri e Colonne, contraiu o dever imperioso de prosseguir a sua obra de ensino e de propagação de um género de música, que, sendo há bem poucos anos ainda escutado com indiferença e apreciado levianamente por imbecis, hoje se torna já indispensável nas nossas audições musicais de mais importância.

---

<sup>58</sup> Cf. Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* III/4 (16.05.1886): 27.

Esse género é o *sinfónico*, em que brilhantes páginas se acham escritas por Mozart, Beethoven, Wagner, Berlioz, Schumann, Schubert, Mendelssohn e modernamente por Massenet, Saint-Saëns, Max Bruch, etc.<sup>59</sup>

Noutra ocasião, a propósito de um concerto efectuado pela Orquestra 24 de Junho no Coliseu dos Recreios (cujo programa constava da Quinta Sinfonia de Beethoven e da abertura de *Tannhäuser*, entre outras obras), Ferreira Braga proclama claramente a superioridade da música sinfónica em relação à dramática, na tentativa de legitimar a adopção deste tipo de música no referido processo civilizacional:

Era tempo de prestarmos também as honras devidas ao estilo sinfónico, tão diferente e tão superior ao dramático, que é raro encontrar entre os grandes compositores igual superioridade nestes dois distintíssimos géneros.

Se todas estas audições não têm tido um verdadeiro resultado para a arte, por isso que algumas deixaram muito a desejar, têm ao menos cooperado para o desenvolvimento do gosto por estes espectáculos, pouco predilectos ainda do nosso público e que tão frequentes e tão apreciados são entre os povos mais adiantados nos progressos da arte musical.

A música sinfónica deve ser a preferida, porque encerra em si todas as belezas, sem carecer do auxílio da poesia, da acção dramática, da pintura e da mímica. Ela só, é a reprodução do belo e apresenta-se desacompanhada de todos os efeitos exteriores que podem afectar os sentidos. [...]

Logo, estas produções devem ser as escolhidas de preferência para a análise, estudo e educação dos compositores novéis, para o tirocínio das orquestras e para o levantamento do gosto do público.

Esses sucessos ruidosos que as obras mediócras às vezes obtêm, porque lisonjeiam o mau gosto das plateias, são tão prejudiciais ao público como aos artistas que as executam ou produzem, pois que se deixam levar nessa corrente de triunfos efémeros que os afasta do puro ideal, para simplesmente se individualizarem em pequenas banalidades, que muitas vezes são a negação da arte.

Os grandes concertos são o único remédio para este mal.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Ferreira Braga, «A Associação Música Vinte e Quatro de Junho», *Amphion* I/17 (01.12.1884): 4. Itálico no original.

<sup>60</sup> Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/8 (16.07.1885): 61.

As razões que aponta na justificação da superioridade da música sinfónica são reveladoras da sua adesão a uma ideia de «música absoluta», no sentido em que a considera independente de referências externas para atingir a sua dignidade estética. A sua apologia da música sinfónica «absoluta» é assim exemplo de uma tentativa tímida de elaborar uma metafísica da música instrumental, algo insólito no contexto português. Este tipo de aproximação parece ter-se restringido a autores do âmbito literário,<sup>61</sup> e de facto também não parece ter paralelo nos escritos dos outros colaboradores do *Amphion*. A sua concepção afasta-se, no entanto, de um ideal de autonomia estética: a ideia de uma música dissociada de funções e de programas não se verifica no seu caso, visto que lhe atribui uma função social específica, acreditando no seu potencial regenerador.

A passagem anteriormente citada remete também para outro aspecto bastante característico da orientação ideológica do *Amphion*: a adesão ao movimento do idealismo musical.<sup>62</sup> Trata-se de um conjunto de novas tendências sociais e culturais que emergiram na Europa central na viragem para o século XIX e que contribuíram para uma transformação fundamental da vida musical europeia ao nível de valores, práticas, repertórios e instituições. Este período assistiu a uma mudança profunda na estética musical, impulsionada em grande medida pela recuperação do idealismo como princípio filosófico e estético.<sup>63</sup> Destacava-se, neste sentido, a nova percepção da música instrumental expressa pelos românticos iniciais. De facto, o pensamento idealista influenciou na concepção de autores como Jean Paul, Novalis, Wackenroder, Tieck e Hoffmann, e o conteúdo impreciso da música instrumental, tradicionalmente considerado como uma limitação, era agora tido como uma vantagem. No centro desta nova estética estava a ideia de que a música ocupava uma esfera para além do mundo fenomenal, constituindo-se a música instrumental como reveladora do «Infinito». William Weber admite que a filosofia idealista influenciou não só o pensamento musical, mas também, a partir da década de 1810, o modo de apreciação musical dos membros mais informados do público (alguns dos quais conheciam as tendências filosóficas mais recentes): a música instrumental — a sinfonia em particular — era agora encarada não como uma fonte de entretenimento, mas sim como fonte de «verdade».<sup>64</sup> Não obstante, este autor não acredita que o idealismo filosófico/estético esteja directamente na génese do idealismo musical. Na sua perspectiva,

---

<sup>61</sup> Cf. NERY & CASTRO 1991: 141.

<sup>62</sup> Expressão cunhada por William Weber (cf. WEBER 1984, esp. pp. 29-40). O mesmo autor retomou o assunto mais recentemente: *vide* WEBER 2008, particularmente o Capítulo 4, “Musical idealism and the crisis of the old order”, pp. 85-121.

<sup>63</sup> A influência dos princípios da filosofia idealista na estética musical desta época foi analisada por Mark Evan Bonds. Cf. BONDS 1997.

<sup>64</sup> Cf. WEBER 2008: 92.

as raízes deste movimento antecedem a aplicação da estética idealista à música instrumental efectuada pelos românticos iniciais, localizando-se nas polémicas sobre aspectos morais da vida musical que se verificaram desde o início do século XVIII. Para além disso, apesar das ligações entre a crítica musical e o pensamento estético, os valores do idealismo musical eram de natureza mais jornalística do que filosófica e, com efeito, o movimento desenvolveu um vocabulário próprio associado a um gosto «elevado».<sup>65</sup>

Depois das suas manifestações iniciais, ainda no século XVIII, como uma crítica de cariz moral ao mau gosto e à busca do lucro, o idealismo musical emergiu, em certa medida, como uma reacção à crescente comercialização da vida musical que se verificou no período da transição para o século XIX. Nesta época, o desenvolvimento da indústria editorial propiciou o incremento do número de pessoas envolvidas na vida musical, tanto ao nível da produção como ao nível do consumo, observando-se uma espécie de simbiose entre a indústria musical e as práticas musicais domésticas das classes médias e elevadas. Esta situação reflectiu-se na expansão do mercado musical, bem como na acentuação do carácter comercial da publicação de música (sobretudo arranjos dos excertos operáticos mais em voga). O idealismo musical surgia, assim, como uma contracorrente que reclamava a «verdade artística» para a vida musical. No início do movimento, os periódicos musicais do espaço germânico assumiram uma importância particular devido ao seu pioneirismo. De facto, o maior expoente do idealismo musical na primeira metade do século XIX foi a *Allgemeine musikalische Zeitung*, fundada em Leipzig em 1798, e mais tarde destacou-se igualmente a *Neue Zeitschrift für Musik*, fundada na mesma cidade, em 1834, por Robert Schumann. Durante as décadas de 1810 e 1820 o idealismo musical disseminou-se rapidamente por toda a Europa, aparecendo geralmente em periódicos do mesmo tipo. No entanto, o movimento diferia de cidade para cidade, devido a especificidades como o contexto político, a influência literária e a natureza do público.

Foi na sequência dessa demanda da «verdade artística» que os idealistas musicais começaram a definir nos periódicos os princípios de um gosto musical baseado nos modelos dos «clássicos» (primeiro Händel, Mozart e Haydn, e posteriormente também Beethoven, Weber, Mendelssohn e Schumann). Esta corrente promovia uma nova relação entre o indivíduo e a «música-em-si»: o repertório consagrado no panteão dos «grandes compositores» deveria ser venerado e não trivializado pelo comercialismo ou pela associação com actividades frívolas. Emergia assim uma dicotomia entre música «séria» e música «ligeira», a qual se reflectiu no estabelecimento de uma hierarquia de géneros que

---

<sup>65</sup> Cf. *Id.*: 87, 92.

concedia as posições cimeiras à sinfonia e ao quarteto, desprezando géneros «menores» como fantasias, variações, danças e *pot-pourris*. A crítica moral da vida musical tornou-se comum nos periódicos no início do século XIX, transformada agora numa «ética musical», no sentido em que se concedia à música um sistema de valores morais cujo objectivo era controlar o modo como era composta, interpretada e recebida.

Desta forma, o movimento do idealismo musical desenvolveu todo um conjunto de novas práticas e instituições que teriam consequências graduais, mas duradouras, na mudança do gosto musical. O elemento de religiosidade presente na atitude de veneração pela arte «elevada» manifestou-se de forma mais evidente na instituição de um novo código de comportamento para as salas de concerto (o qual alastraria também ao teatro de ópera). De acordo com a postura respeitosa exigida pela autoridade dos «mestres clássicos», a audiência tinha agora de manter-se sentada e silenciosa durante os concertos, aplaudindo unicamente nos devidos momentos. Os novos princípios, associados a um repertório orquestral baseado nas obras «clássicas», estabeleceram-se na organização de concertos em Leipzig, Viena, Paris e Londres a partir das décadas de 1810 e 1820. Destacava-se a convicção de que interpretação deve respeitar a música, ser «verdadeira», em detrimento da projecção do artista, uma concepção chocante numa época em que se assumia que a ópera e outros géneros virtuosísticos serviam para a exibição do intérprete. Estes idealistas opunham-se também à ostentação por parte do público, o que constituía uma mudança radical em relação ao carácter fortemente mundano do gosto musical no século XVIII. Neste sentido, eram frequentes as críticas à *toilette* feminina, ao mau comportamento e aos atrasos do público. Para além disso, havia ainda o princípio de que para apreciar música devidamente era necessário ter conhecimentos musicais, o que a partir da década de 1850 se reflectiu na produção de notas de programa para o público, muitas vezes de cariz bastante técnico. Finalmente, é importante ter em consideração a linguagem usada pelo movimento, uma retórica que foi de facto uma arma cultural poderosa. Um dos temas centrais era a desconfiança em relação à «moda», que se alargava tanto a manipuladores como a manipulados. Destacava-se a crítica do (pseudo-)virtuosismo e do charlatanismo, pelo facto de colocarem os «grandes mestres» ao nível dos compositores vulgares, prejudicando o nível da vida musical. No discurso destes idealistas, termos como «moda», «lucro», «dileitante» e «virtuoso» adquiriram, assim, um significado pejorativo.

No caso português, a fundação da Sociedade Filarmónica em 1822, por iniciativa de Bomtempo, é certamente um primeiro sintoma deste movimento. O discurso sobre música na imprensa do século XIX encontra-se ainda largamente por explorar, mas é de admitir

que os princípios do idealismo musical se tenham desenvolvido pelo menos a partir de meados do século, nos anos em que se intensificou o comercialismo da vida musical portuguesa. Foi, com efeito, uma época em que se verificou a expansão tanto da edição musical (com as casas Canongia, Sasseti e Neuparth, por exemplo), como da prática musical amadora, num contexto em que a popularidade dos arranjos de vários tipos sobre melodias operáticas, sobretudo verdianas, deixava pouco espaço para a divulgação de outros repertórios.<sup>66</sup> Quanto aos responsáveis do periódico musical *Amphion*, é importante referir o caso de Augusto Neuparth, fundador e proprietário, que na sua viagem ao estrangeiro nos anos 50, entre outras cidades alemãs, conheceu de perto o modelo de Leipzig, onde se fixou durante alguns meses para estudar contraponto com Moritz Hauptmann, professor no Conservatório local, e que no seu regresso a Lisboa desempenhou um papel central na organização dos Concertos Populares.<sup>67</sup> Refira-se ainda o caso de Joaquim José Marques, o redactor principal, que nas suas crónicas menciona o exemplo da «cultura Alemanha», onde teve «a feliz ventura de ouvir alguns concertos públicos e particulares»,<sup>68</sup> advogando também o respeito pelos «mestres», que no seu entender «estiveram sepultados no mais injusto esquecimento».<sup>69</sup> É interessante salientar igualmente a existência da secção «Cartas de Leipzig» no *Amphion* da década de 1890, uma série de crónicas que descrevem a actividade musical desta cidade. O contacto com o modelo de um dos principais centros do idealismo musical no espaço germânico vai manter-se n' *A Arte Musical* (1899-1915), designadamente através das crónicas do violinista Joaquim Ferreira da Silva, um dos vários músicos portugueses que na transição para o século XX concluíram a sua formação em Conservatórios alemães.

No *Amphion*, é sobretudo nas crónicas sobre a actividade da Orquestra 24 de Junho que a questão do idealismo musical se verifica. A concepção idealista da música observa-se, em primeiro lugar, no estatuto elevado que lhe era concedido, o que aliás estava associado à importância do papel civilizacional que também lhe era atribuído. Registou-se, assim, uma tentativa de promover não só o repertório dos «mestres clássicos», mas também uma nova etiqueta social de cariz quase-religioso. O código de gosto e de comportamento exigido pela autoridade dos «mestres» reflectia-se na constante reprovação dos atrasos e do mau comportamento do público, bem como da *toilette* feminina. A este respeito, são, aliás, frequentes as alusões a medidas adoptadas no estrangeiro, um aspecto que será

---

<sup>66</sup> Cf. NERY & CASTRO (1991: 139) e ESPOSITO (2001).

<sup>67</sup> Cf. VIEIRA 1900: II, 121-127.

<sup>68</sup> J. J. Marques, «À Gazeta Musical de Lisboa», *Amphion* I/4 (16.05.1884): 5.

<sup>69</sup> *Id.*, «Teatros — S. Carlos», *Amphion* I/4 (16.05.1884): 5.

característico também d'*A Arte Musical* (1899-1915). Destacavam-se ainda as lamentações em relação ao desinteresse do público, bem como as críticas aos seus gostos «inferiores» (tais como as touradas e o circo). Cite-se, a propósito, a constatação de Ferreira Braga em 1885, aquando de um concerto da orquestra da Academia de Amadores de Música no salão da Trindade, cujo programa incluía, entre outras obras, a estreia portuguesa da Sinfonia em sol menor de Mozart (primeiro andamento):

A execução foi satisfatória, mas Mozart foi escutado com a mesma indiferença com que na véspera o tinham sido Schubert e Beethoven. Esta é a consequência da falta dos grandes concertos clássicos. Em compensação o Hipódromo e os espectáculos do Campo de Santana sucedem-se sem interrupção, e não é ali que se aprende a compreender os grandes mestres.<sup>70</sup>

A ideia de que o conhecimento musical era fundamental para a apreciação da música estava também presente no *Amphion*, que chegou a publicar notas de programa produzidas para os concertos da Orquestra 24 de Junho. Foi o caso da série dirigida em 1887 por Ernest Rudorff, da qual constavam, entre outras obras, a 1.<sup>a</sup>, 5.<sup>a</sup>, 7.<sup>a</sup> e 8.<sup>a</sup> Sinfonias de Beethoven, a par da Sinfonia em sol menor (completa) de Mozart. Anunciados como «as audições musicais de maior valor e de mais dificuldade de interpretação que o nosso público pode gozar»,<sup>71</sup> estes concertos contavam ainda com um subsídio atribuído pela Câmara Municipal de Lisboa, por iniciativa de um conjunto de vereadores que incluía várias figuras ligadas ao republicanismo em Portugal, tais como Teófilo Braga, Sebastião Magalhães Lima e Consiglieri Pedroso.<sup>72</sup> A crítica do charlatanismo está igualmente presente no periódico, sendo o «verdadeiro» virtuoso definido como «o artista executante por excelência, aquele a quem a sublime arte tem desvendado os seus mais recônditos segredos [...]».<sup>73</sup> A intenção de promover a «verdade artística» reflectia-se no *Amphion* no recurso a um vocabulário bastante incisivo, surgindo com frequência, tanto em relação ao domínio dos concertos como da ópera, expressões de carácter negativo como «vandalismo artístico», «comércio», «delito» e «profanação». Os valores idealistas não eram, de facto, aplicados exclusivamente ao âmbito dos concertos, verificando-se também no discurso sobre a ópera. Ferreira Braga, que noutra ocasião tinha clarificado a sua noção de

<sup>70</sup> Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/6 (16.06.1885): 44.

<sup>71</sup> [Ferreira Braga], «Concertos clássicos», *Amphion* IV/2 (16.04.1887): 11.

<sup>72</sup> Os termos do documento foram transcritos no *Amphion*. Vide Ferreira Braga, «Associação Música Vinte e Quatro de Junho», *Amphion* III/17 (01.12.1886): 132.

<sup>73</sup> [J. Neuparth], «Crónica», *Amphion* IV/17 (01.09.1890): 5.



superioridade da música sinfónica, considerava que «as sinfonias clássicas e o grande repertório de ópera, só em condições muito especiais deviam ser executados, fora disso é um sacrilégio, é uma profanação feita aos grandes mestres e à arte».<sup>74</sup> E a propósito de uma representação do *Rigoletto* no Teatro de S. Carlos em 1885, naquele que é aliás o seu primeiro artigo assinado no *Amphion*, Júlio Neuparth, evidenciando a sua crença na «verdade» interpretativa, elogiava nos seguintes termos o soprano Fidés Devriés pelo facto de ter respeitado a intenção original do compositor:

Devriés possui a belíssima qualidade de não *estragar* o que o autor escreveu; canta unicamente (e já não é pouco) o que está na partitura. Foi por isso que a achámos admirável na *aria* do 2.º acto em que inclusivamente fez a cadência original da ópera (coisa rara em S. Carlos!) [...].<sup>75</sup>

Os valores do idealismo musical foram uma força decisiva na mudança do gosto público e, com efeito, tomaram conta da vida musical europeia ainda na década de 50 do século XIX.<sup>76</sup> Se é um facto que anos 70 essa mudança já se tinha consumado na Europa central, no caso português, por essa altura, o processo não estava ainda longe do seu início, e a sua efectivação só se verificaria nas décadas seguintes. Como foi já mencionado, a actividade sinfónica em Lisboa no final do século XIX tinha consistido nos concertos proporcionados pelas orquestras 24 de Junho e da Academia, para além de apresentações esporádicas da orquestra do Teatro de S. Carlos. No início do século seguinte, devido à iniciativa de Lambertini, a vida musical portuguesa seria marcada pela visita de algumas das mais importantes orquestras sinfónicas europeias: em 1901, a Orquestra Filarmónica de Berlim, dirigida por Arthur Nikisch; em 1903, a Orquestra Colonne, dirigida pelo próprio; em 1905, a Orquestra Lamoureux, dirigida por Camille Chevillard; em 1908, a Orquestra Filarmónica de Berlim, dirigida por Richard Strauss; e finalmente, em 1910, a Orquestra Filarmónica de Munique, dirigida por Joseph Lasalle. Nos programas dos seus concertos destacavam-se os excertos mais populares dos dramas wagnerianos, ao lado de repertório orquestral de Bach a Debussy em grande parte ainda desconhecido do público lisboeta.<sup>77</sup> A imprensa da época testemunha o sucesso que estas apresentações obtiveram, tendo-se registado inclusivamente «peregrinações» a Lisboa oriundas de várias localidades do país.<sup>78</sup>

---

<sup>74</sup> Ferreira Braga, «Teatros — Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/9 (01.08.1886): 69.

<sup>75</sup> J. Neuparth, «Teatros — S. Carlos», *Amphion* I/20 (16.01.1885): 4. Itálico no original.

<sup>76</sup> Cf. WEBER 1984: 34.

<sup>77</sup> Cf. NERY & CASTRO (1991: 150-151) e CARVALHO (1993: 167).

<sup>78</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* III/57 (15.05.1901): 104.

O periódico *A Arte Musical*, dirigido por Lambertini, anunciou entre 1910 e 1914 alguns outros eventos semelhantes para a capital, mas estes nunca chegaram a concretizar-se.<sup>79</sup> Entretanto, destacava-se no Porto o papel dinamizador assumido por Moreira de Sá. Para além de iniciativas ao nível da música de câmara desde os anos 70, Moreira de Sá fundou em 1891 o Orpheon Portuense (que realizou séries regulares de concertos sinfónicos, corais-sinfónicos e de câmara), dirigiu a partir de 1900 os concertos sinfónicos da Associação Musical de Concertos Populares e, desde 1906, os da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco do Porto. Em 1910 seria também fundada a Sociedade de Concertos Sinfónicos, iniciativa do pianista Raimundo de Macedo (1880-1931), recém-formado no Conservatório de Leipzig.<sup>80</sup>

Júlio Neuparth, enquanto director da secção musical do *Diário de Notícias*, acompanhou assiduamente as apresentações das orquestras estrangeiras em Lisboa, insistindo frequentemente na necessidade de uma orquestra constituída por músicos portugueses que pudesse levar a cabo a educação do público, o que constituía um prolongamento da noção romântica de uma «arte missionária» que já era comum no *Amphion*. A manutenção da crença na missão civilizacional da música está patente, por exemplo, num artigo de 1905, a propósito de um concerto dirigido por Lamoureux, no qual considera que «nas grandes capitais [uma orquestra é] um elemento indispensável ao progresso e à civilização».<sup>81</sup> Esta sua inquietação tinha já ficado clara quando, em 1902, enquanto membro do Conselho de Arte Musical do Conservatório, elaborou uma proposta com vista à criação de uma sociedade de concertos ligada a essa instituição, proposta que foi apresentada resumidamente num artigo publicado nesse ano na *Revista do Conservatório Real de Lisboa*.<sup>82</sup> Este texto, para além de sugerir uma aposta nos músicos portugueses e na formação dos alunos do Conservatório, continha também uma crítica à influência perniciosa do Teatro de S. Carlos, o qual, no seu entender, devido à orientação dos espectáculos imposta pelos sucessivos empresários, não se preocupava com o aperfeiçoamento da sua orquestra. A intenção de Neuparth era, assim, evidenciar a urgência

---

<sup>79</sup> Em 1910 estavam previstos concertos em Lisboa pela Orquestra Sinfónica de Madrid («Noticiário», XII/267 (31.01.1910): 22), que acabariam por se realizar apenas no Porto (B. V. Moreira de Sá, «Orquestra de Madrid», XII/276 (15.06.1910): 130-131). Os outros casos foram: em 1912, Orquestra Lamoureux no Teatro da República, dirigida por Chevillard («Concertos», XIV/314 (15.01.1912): 12); ainda em 1912, uma orquestra belga (não especificada) também no Teatro da República («Noticiário», XIV/333, (31.10.1912): 194); e em 1914, Orquestra Filarmónica de Madrid no Teatro Politeama, dirigida por Arbós («Noticiário», XVI/365, (28.02.1914): 34).

<sup>80</sup> Cf. NERY & CASTRO (1991: 149) e CARVALHO (1993: 168).

<sup>81</sup> J. Neuparth, «D. Amélia — Concertos Lamoureux», *Diário de Notícias* (13.04.1905): 2.

<sup>82</sup> J. Neuparth, «A propósito da projectada sociedade de concertos do Conservatório», *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, n.º 5 (Set. 1902): 3-5.

de «uma orquestra que [...] nos viesse tirar de uma situação imprópria de uma capital com foros de civilizada»:<sup>83</sup>

De forma que, se uma ideia não vem que levante um pouco a arte da inacção a que as circunstâncias a levaram, este lamentável estado de coisas ameaça não ter fim, e, quem quiser ter o prazer de recordar uma sinfonia de Beethoven, tem de retroceder vinte anos e lembrar-se dos belos tempos do Barbieri ou do Colonne...

Mas isto não pode ser. Não podemos viver de recordações que vão cada vez mais longínquas. Urge, pois, com um pouco de boa vontade, tratarmos de imitar os países cultos, na medida das nossas forças.

[...] Apelemos para o público que com o decurso do tempo tem hoje orientação diversa de então, e façamos votos para que cesse de vez esta situação só própria de um povo bárbaro.<sup>84</sup>

Refira-se que esta convicção da necessidade civilizacional de uma orquestra permanece no seu discurso associada a uma certeza em relação ao estatuto da música sinfónica, à qual, enquanto «suprema manifestação da música pura»,<sup>85</sup> concedia a posição cimeira na hierarquia das artes. Observa-se, assim, por parte de Neuparth, o prolongamento de uma característica ideológica já manifesta no *Amphion*. Em relação à questão da metafísica da música instrumental, não parece, no entanto, ter produzido qualquer justificação teórica.

No início do século XX, Lisboa assistiria a três tentativas infrutíferas de criação de uma orquestra portuguesa com actividade regular, sob inspiração dos exemplos francês e germânico. Por iniciativa do violinista Júlio Cardona (1879-1950), foi fundada em 1902 a Sociedade de Concertos e Escola de Música,<sup>86</sup> que parece ter resistido apenas até 1908. Esta instituição, que também incluía o ensino da música, projectava executar música portuguesa, mantendo para o efeito uma orquestra e um orfeão. A sua actividade concertística foi, no entanto, muito reduzida. De facto, no curto período da sua existência parece ter realizado apenas quatro concertos. Refira-se o caso de um concerto em Abril de 1903 que incluiu duas peças orquestrais de Júlio Neuparth (*Minuetto capriccioso* e *Impromptu*),<sup>87</sup> bem como uma audição em 1904 que incluiu, do mesmo autor, o *Quarteto em ré menor* (obra

---

<sup>83</sup> *Ibid.*: 3.

<sup>84</sup> *Ibid.*: 4-5.

<sup>85</sup> J. Neuparth, «Crónica Musical CXVIII», *Diário de Notícias* (15.04.1908): 1.

<sup>86</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* IV/85 (15.07.1902): 106; e *idem*, IV/86 (31.07.1902): 114.

<sup>87</sup> «Concertos», *A Arte Musical* V/104 (01.05.1903): 91-92. Ver Anexo A.

que em 1909 seria premiada no concurso promovido pela Sociedade de Música de Câmara).<sup>88</sup> Seguiu-se a Grande Orquestra Portuguesa organizada por Lambertini em 1906 e que sobreviveu até 1908, tendo dado apenas cinco concertos. A música portuguesa era igualmente uma preocupação dos seus programas, que chegaram a incluir também o *Impromptu* para orquestra de Júlio Neuparth.<sup>89</sup> Destacou-se, finalmente, a Orquestra de Lisboa, em 1911, novamente por iniciativa de Cardona.<sup>90</sup> Tratou-se de mais um empreendimento direccionado para a execução de música portuguesa, mas que terá resultado em apenas dois concertos nesse ano, um dos quais com a Sinfonia *À Pátria* de Viana da Mota.<sup>91</sup>

Estes fracassos sucessivos levaram Neuparth, em 1911, a considerar que «nos encontramos [...] a meio século de distância das nações mais cultas».<sup>92</sup> Mas o seu desejo de estabelecimento de séries regulares de concertos sinfónicos seria realizado ainda na década de 1910. No final desse mesmo ano de 1911 foi encetada uma série no Teatro da República com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, agrupamento fundado nessa ocasião pelo violinista e maestro espanhol Pedro Blanch, que para o efeito contou com a colaboração de Viana da Mota.<sup>93</sup> Formado no Conservatório de Madrid, Pedro Blanch desempenhou as funções de primeiro violino na Sociedade de Concertos de Madrid antes de se estabelecer em Lisboa, onde chegou em 1906 para leccionar na Sociedade de Concertos e Escola de Música organizada por Cardona,<sup>94</sup> tendo dirigido também a respectiva orquestra. 1911 foi também o ano em que ingressou na Academia de Amadores de Música, tendo a seu cargo a aula de violino e a direcção da orquestra,<sup>95</sup> cargos que, após a morte de Victor Hussla em 1899, estiveram entregues ao espanhol Andrés Goñi y Otermin (a partir de 1900) e ao alemão Georges Wendling (a partir de 1906).<sup>96</sup> Em 1913, a empresa do novo Teatro Politeama convidou o violoncelista e maestro português David de Sousa para reger uma série de concertos sinfónicos paralela.<sup>97</sup> Depois de ter estudado no Conservatório de Lisboa, David de Sousa (1880-1918) partiu para Leipzig como bolseiro (a par do pianista Hernâni Torres), onde concluiu a sua formação entre 1904-05 e 1907-08 com o violoncelista Julius Klengel, que orientara também Guilhermina Suggia. Tanto a sua passagem por Leipzig como a

---

<sup>88</sup> «Concertos», *A Arte Musical* VI/122, (30.01.1904): 46-50. Ver Anexo A.

<sup>89</sup> «A «Grande Orquestra Portuguesa»», *A Arte Musical* X/222 (15.03.1908): 50-51.

<sup>90</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* XIII/291 (31.01.1911): 15.

<sup>91</sup> *A Arte Musical* XIII/293 (28.02.1911): 28-29.

<sup>92</sup> NEUPARTH 1911: 206.

<sup>93</sup> BRANCO 1987: 24.

<sup>94</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* VII/162 (15.09.1905): 215; e *idem* VIII/177 (15.05.1906): 114.

<sup>95</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* XIII/291 (31.01.1911): 14.

<sup>96</sup> *A Arte Musical* II/26 (31.01.1900): 12; e *idem* VIII/186 (30.09.1906): 195-196.

<sup>97</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* XV/359 (30.11.1913): 238.

carreira internacional subsequente foram regularmente acompanhadas pelo noticiário d'*Arte Musical*, periódico com o qual chegou a colaborar. Estas informações revelam o seu sucesso como solista, compositor e director de orquestra em Inglaterra e na Rússia entre 1908 e 1913. Vitimado pela gripe pneumónica em 1918 (tal como o jovem pianista e compositor António Fragoso),<sup>98</sup> David de Sousa seria substituído no Politeama por Viana da Mota, o qual se manteria no cargo até 1920.<sup>99</sup> Refira-se ainda uma terceira tentativa, esta frustrada, por parte do empresário do Teatro Éden, que em Outubro de 1914 pretendeu lançar também uma série de concertos. Dirigida por Nicolino Milano, esta iniciativa sobreviveu apenas até ao final desse ano, tendo dado três concertos que incluíram música de Beethoven, Wagner e compositores portugueses.<sup>100</sup>

Mais uma vez, Júlio Neuparth escreveu profusamente no *Diário de Notícias* acerca das séries de concertos de Blanch e Sousa, sobretudo do primeiro, e o seu pensamento demonstra também um prolongamento da concepção idealista da música referida anteriormente. De facto, a adesão a uma ética musical, e a consequente promoção de uma etiqueta social quase-religiosa, é manifesta no seu foco recorrente na «verdade» da interpretação e na importância da atitude devocional do público. Para além das observações acerca do seu comportamento, é interessante notar o seu agrado com o desenvolvimento dessa mesma atitude de respeito entre o público. Por exemplo, ainda em 1908, a propósito de um concerto da Filarmónica de Berlim, Neuparth elogiou «a forma respeitosa como a nossa plateia presta atenção e “sabe ouvir”, acatando e esforçando-se por compreender as obras por vezes bem intrincadas dos grandes mestres [...]».<sup>101</sup> Quatro anos mais tarde, a propósito de um concerto sinfónico preenchido com Wagner e dirigido por Pedro Blanch, Neuparth afirmou que «o concerto de ontem constituiu mais uma prova evidente de que [...] o nosso público se compenetrava finalmente de quanto valem para a sua educação estética as audições orquestrais [...]».<sup>102</sup> A situação descrita evidencia que estava a ter lugar uma mudança fundamental no gosto público, uma constatação que no entanto não deve

---

<sup>98</sup> Cf. NERY & CASTRO: 164.

<sup>99</sup> Cf. BRANCO 1987: 131, 134.

<sup>100</sup> Cf. «Noticiário», *A Arte Musical*, XVI/380, (15.10.1914): 156; «Concertos», *idem*, XVI/381 (31.10.1914): 163; e *idem*, XVI/382 (15.11.1914): 171. A direcção da orquestra esteve para ser entregue ao jovem Rui Coelho, mas acabou por ser atribuída ao violinista e maestro brasileiro Nicolino Milano, chegado a Portugal em 1900 por mão do empresário teatral Afonso Taveira. Cf. «Noticiário», *A Arte Musical* II/48 (31.12.1900): 191. Milano esteve activo sobretudo em teatros do Porto (incluindo o Teatro de S. João), mas também em Lisboa. Foi compositor de operetas, tendo colaborado com Júlio Neuparth pelo menos numa ocasião (*A preta do mexilhão – paródia à Aida*).

<sup>101</sup> J. Neuparth, «Orquestra Filarmónica de Berlim — 4.º concerto», *Diário de Notícias* (08.05.1908): 2.

<sup>102</sup> J. Neuparth, «Teatro da República — Terceiro concerto sinfónico», *Diário de Notícias* (08.01.1912): 4.

obscurecer a questão do snobismo. Em 1916, um cronista do *Eco Musical* reagia desta forma ao sucesso das séries de Blanch e Sousa:

O que prova a concorrência às matinées sinfónicas de David de Sousa e Blanch? Gosto pelo belo? Ora adeus. Essa concorrência prova apenas que se tornou moda ir-se aos concertos, como antigamente era moda ir-se à ópera em S. Carlos. Vai-se, não por amor à *Arte*, mas apenas para saber que aparecemos nos sítios *chics*, encontrarmos conhecidos, criticarmos o vestuário dos outros, e darmos a nossa facadinha no próximo. Se amanhã os nossos *árbitros das elegâncias* decretarem que a música sinfónica é uma *châtive*, os concertos ficarão às moscas.<sup>103</sup>

Ernesto Vieira acompanhou também as séries de concertos sinfónicos de Pedro Blanch e David de Sousa no *Eco Musical*, e as suas crónicas reflectem igualmente a manutenção da visão da música que tem sido exposta. Refira-se, em primeiro lugar, a subsistência da crença no papel civilizacional que a música, particularmente a sinfónica, assumia no progresso da sociedade. É neste sentido que considera que os músicos são «os soldados pacíficos da Arte»,<sup>104</sup> afirmando ainda, em relação a Blanch e Sousa, que «ambos têm superior talento e alta competência para desempenhar a missão educativa que se impuseram. Missão educativa de que estávamos todos precisados; todos: artistas e público».<sup>105</sup> Para além deste aspecto, são abundantes as passagens que revelam a permanência no seu discurso dos princípios do idealismo musical. De facto, para o cumprimento da função educativa, considerava indispensável organizar os programas dos concertos de acordo com padrões de gosto «elevados». Esta ideia é evidente por exemplo a propósito de um concerto de Blanch, cujo programa incluía a abertura *Leonore* n.º 3 e a 5.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, os poemas sinfónicos *Les Préludes* e *Tasso* de Liszt, bem como três danças húngaras de Brahms:

[...] Pedro Blanch possui o dom, não dos mais comuns, de organizar bons programas, assim como tem dado provas de ser escrupuloso e discreto na escolha da música, cujo principal fim deve ser actualmente educar o público e os artistas. Faz muito bem o inteligente director em assim proceder, porque não há pior caminho para uma boa instrução do que o declive da vulgaridade.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Catão, «Audições musicais — S. Carlos», *Eco Musical* V/257 (1916.05.16): 156. Itálico no original.

<sup>104</sup> E. Vieira, «Audições musicais — República», *Eco Musical* IV/145 (08.01.1914): 12.

<sup>105</sup> E. Vieira, «Audições musicais — República», *Eco Musical* IV/185 (16.11.1914): 336.

<sup>106</sup> E. Vieira, «Audições musicais — República», *Eco Musical* IV/154 (23.03.1914): 89-90.

A efectivação dessa função educativa requeria, da parte do público, pelo menos uma atitude de interesse. Numa ocasião em que alguns espectadores protestaram contra erros nas trompas, Vieira considerou que «fizeram muito bem porque provaram interessar-se pelo que ouvem; antes disso do que estarem distraídos, conversando e olhando uns para os outros».<sup>107</sup> Mas mais do que apenas interesse, a autoridade dos «mestres» exigia no seu entender uma postura respeitosa da parte do público, condição essencial para o aperfeiçoamento da sua educação estética. Era neste sentido que considerava que «bom é completá-la com audições repetidas dos mestres clássicos, que devem ser ouvidos com atenção e respeito, mesmo quando não se compreendem».<sup>108</sup> A concepção de um gosto «elevado», por oposição a um gosto «vulgar», estava assim intimamente associada à consagração dos «mestres» e das suas obras, às quais Vieira atribuía uma qualidade ética superior, uma situação que se verificava sobretudo em relação a Beethoven:

A segunda parte deste concerto foi preenchida pela primeira Sinfonia de Beethoven. O primeiro lampejo do génio! A primeira das nove maravilhas da música!

Curvemo-nos.<sup>109</sup>

A atitude de reverência que está patente nesta passagem remete para a canonização do compositor. Porém, antes de considerar as consequências do discurso dos músicos-intelectuais idealistas na promoção de um repertório canónico, é importante explorar ainda a recepção de Wagner.

### **I.3 – A recepção de Wagner**

A introdução dos dramas wagnerianos no Teatro de S. Carlos foi encetada em 1883 com a representação de *Lohengrin*, um evento que, de acordo com Mário Vieira de Carvalho, constituiu o início de uma mudança de sistemas sociocomunicativos neste teatro, a qual estaria concluída na década de 1920, altura em que se completou a inversão da situação que se verificava nos anos 80.<sup>110</sup> À data da primeira produção wagneriana, o repertório do Teatro de S. Carlos era marcado ainda pela preponderância dos compositores

---

<sup>107</sup> E. Vieira, «Audições musicais — República», *Eco Musical* IV/153 (16.03.1914): 81.

<sup>108</sup> E. Vieira, «Audições musicais — S. Carlos», *Eco Musical* IV/190 (23.12.1914): 376.

<sup>109</sup> E. Vieira, «Audições musicais — S. Carlos», *Eco Musical* IV/188 (08.12.1914): 360.

<sup>110</sup> Para uma análise da recepção de Wagner *vide* CARVALHO 1993: 131-212.

italianos, sobretudo de Verdi, havendo também algum espaço para a tradição francesa. O domínio italiano reforçar-se-ia na viragem do século com a recepção das óperas veristas e também com o êxito de Puccini, contexto com o qual coincidiu o incremento da presença de Wagner. Em 1893 realizaram-se as estreias de *Der fliegende Holländer* e de *Tannhäuser*, para além da reposição de *Lobengrin*, naquela que foi a primeira temporada em que o repertório germânico alcançou uma posição de relevo no Teatro de S. Carlos, para o que contribuiu não só a presença de Wagner mas também a reposição de *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Em boa parte devido à acção do novo empresário, Freitas Brito, estava em causa uma tentativa de modernização e de preenchimento de uma lacuna cultural de acordo com os modelos de «civilização» adoptados noutros teatros europeus durante as duas décadas precedentes. Esta nova tendência no Teatro de S. Carlos continuou no início do século XX com as primeiras representações de *Die Meistersinger* (1902) e de *Tristan und Isolde* (1908), culminando na estreia de *Der Ring des Nibelungen* (1909). O encerramento do teatro em 1912 não arredou Wagner de Lisboa, visto que se verificaram representações esporádicas no Coliseu dos Recreios (fundado em 1890). A actividade do Teatro de S. Carlos seria reatada em 1919 e a *première* de *Parsifal* ocorreria apenas em 1921.

A ocasião da estreia de *Lobengrin* em 1883 gerou um movimento significativo de publicações e debates em torno do compositor e da sua obra, tendo surgido, como não poderia deixar de ser, facções pró e contra Wagner. A série de artigos publicada por esta altura na revista *O Ocidente* é reveladora da existência em Portugal de uma corrente wagneriana professada por uma elite culta e cosmopolita que, sob influência de fontes francesas, divisava na figura de Wagner um símbolo de modernidade e progresso. Quanto à resistência a Wagner, destacou-se, nesse mesmo ano, Angelo Frondoni, com o opúsculo *Considerações sobre Richard Wagner e o seu Lobengrin*, no qual menosprezava a música do compositor alemão, manifestando-se em defesa do conservadorismo. Esta divergência entre apoiantes e opositores de Wagner continuaria a ter expressão na imprensa portuguesa nos anos subsequentes, pelo menos até à queda da Monarquia, sempre que uma obra sua era levada à cena no Teatro de S. Carlos.<sup>111</sup>

No caso do *Amphion* observa-se, em termos gerais, uma recepção bastante positiva, quando não mesmo entusiástica, de Wagner, algo que está patente, por exemplo, nas inúmeras notícias relacionadas com o compositor. Extraídas sobretudo de periódicos parisienses como *Le Ménestrel* e *L'Art Musical*, estas notícias referem-se a concertos sinfónicos em França dirigidos por Paderloup, Lamoureux e Colonne, representações

---

<sup>111</sup> *Id.*: 147-150.



operáticas por toda a Europa, polémicas entre defensores e detractores, e até notícias sobre os seus familiares. Deste periódico é, de facto, característica uma tomada de posição a favor de Wagner. Serve de exemplo uma notícia em que se fala da ocultação da orquestra num teatro de ópera: «Um jornal italiano, *La Gazzetta Musicale*, é da opinião que deveria suceder à música de Wagner o mesmo que à sua orquestra, que desaparecesse para sempre. Este *anti-wagnerista* não tem, felizmente, sectários».<sup>112</sup> O ponto mais alto da presença de Wagner no *Amphion* foi atingido em 1887 com a publicação de um excerto de *Oper und Drama*, uma tradução portuguesa a partir do francês. Este texto, cuja publicação aliás não foi concluída devido à suspensão do periódico em Junho desse ano, era na realidade a republicação de um texto que tinha surgido anteriormente n' *A Arte Musical* (1873-75). A rápida disseminação dos escritos de Wagner pela Europa através da imprensa foi um factor decisivo para que o impacto das suas ideias se fizesse sentir antes da chegada da música propriamente dita,<sup>113</sup> e com efeito também o meio musical português teve contacto com as ideias de Wagner antes da primeira representação operática, apesar de alguns excertos de obras suas terem sido já ouvidos em concertos sinfónicos. O anti-wagnerismo tem no *Amphion* apenas uma manifestação episódica (em Março e Abril de 1887), com um texto de Platon de Waxel que também tinha aparecido originalmente n' *A Arte Musical*. Ainda a propósito da presença dos escritos de Wagner na imprensa portuguesa, é interessante referir a publicação por parte do *Eco Musical*, em 1912-13, de *Mein Leben* numa tradução portuguesa resumida (mais uma vez a partir do francês). O êxito que esta iniciativa alcançou entre o público é atestado pelas várias notícias que por esta altura surgem no periódico, que inclusivamente esteve esgotado durante várias semanas. Este caso também aponta para a popularidade que o repertório wagneriano tinha adquirido nos concertos das bandas filarmónicas e militares da época, tendo em conta que os músicos militares eram os principais leitores deste jornal.

A recepção de Wagner por parte de Júlio Neuparth é marcadamente favorável, e no seu discurso o compositor alemão é explicitamente encarado como o modelo de progresso no drama. Num artigo de 1885, afirma que, com o intuito de conseguirem compor uma ópera de sucesso, «os actuais compositores têm sempre a ideia comum de seguir as pisadas do grande reformador Ricardo Wagner. Parece-lhes ser esse o verdadeiro caminho para alcançar o seu propósito, e têm razão».<sup>114</sup> Desta forma, a sua apreciação das óperas mais recentes é sempre feita tendo em conta o modelo progressivo representado por Wagner,

---

<sup>112</sup> «Noticiário», *Amphion* II/13 (01.08.1885): 102.

<sup>113</sup> Cf. WEBER 1984: 56.

<sup>114</sup> J. Neuparth, «Teatros — S. Carlos», *Amphion* II/16 (16.11.1885): 124-125. Itálico acrescentado.

frequentemente referido como «o grande reformador». As obras valorizadas são aquelas que considera mais próximas deste modelo, como é o caso de *Carmen* de Bizet em 1885, de *La gioconda* de Ponchielli e *Hérodiade* de Massenet em 1886, bem como de *Otello* de Verdi em 1890 e *Aida* e *Falstaff* em 1911. Forma, orquestração, melodia e harmonia são os aspectos que Neuparth tem geralmente em conta na sua avaliação.

A estreia de *Der Ring des Nibelungen* no Teatro de S. Carlos em 1909 constituiu um episódio marcante da recepção de Wagner em Portugal. Há que referir, em primeiro lugar, a ruptura que foi efectuada em relação à *praxis* da representação neste teatro: o ciclo foi vendido como um todo, representado sem cortes e cantado em alemão; a sala não estava iluminada durante a representação, e para além disso não foi permitida a entrada após o início de cada acto, algo inédito na história do teatro; a função representativa foi quebrada ao não se cumprir a interrupção protocolar do espectáculo para saudar a entrada o rei com o hino nacional (uma situação que seria aproveitada politicamente pelos republicanos). Esta alteração da estrutura de comunicação do Teatro de S. Carlos só se consolidaria, no entanto, já na década de 1920.<sup>115</sup> Observa-se neste episódio da vida do Teatro de S. Carlos uma tentativa de assimilação da ideia de *Gesamtkunstwerk*, de acordo com a prática seguida em Bayreuth e Munique, o que afinal de contas implicava uma adesão ao programa que o próprio Wagner delineara para a ópera. Este programa, que era parte de uma visão mais alargada de uma comunidade musical «pura», consistia fundamentalmente num conjunto de valores e práticas importados da tradição do idealismo musical referida anteriormente.<sup>116</sup> A *première* do *Ring* no Teatro de S. Carlos em 1909 representava, assim, um marco no estabelecimento dos princípios do idealismo musical na vida operática portuguesa.

A ocasião da estreia da *Tetralogia* foi envolvida por um movimento nunca antes visto na vida musical portuguesa. De facto, estas representações foram precedidas por duas séries de palestras que tinham como objectivo preparar o público para a audição. Uma dessas séries foi dada por Jaime Batalha Reis, figura proeminente entre os intelectuais portugueses da época, e era dirigida a um público limitado. António Arroyo (1856-1934), também uma figura destacada da vida cultural portuguesa, foi o orador na outra série, aberta ao público em geral. O seu objectivo era «elucidar e preparar o público para a audição da grandiosa obra wagneriana»,<sup>117</sup> e as conferências obtiveram grande entusiasmo entre o público.

---

<sup>115</sup> Cf. CARVALHO (1993: 165-166) e (1999: 170-171).

<sup>116</sup> A relação entre Wagner e a ética idealista, conflituosa nalguns pontos, é explorada em WEBER 1984: 40-55.

<sup>117</sup> «Teatros — S. Carlos — Conferências sobre Wagner», *Diário de Notícias* (15.03.1909): 3.

Para além destas duas séries de conferências, desenvolveu-se igualmente um movimento significativo na imprensa com a publicação de vários estudos que pretendiam fornecer ao público uma preparação prévia para as representações. A convicção na necessidade da razão e da compreensão para a assimilação da obra de Wagner estava instalada tanto entre opositores como entre defensores do compositor, mas foram os wagnerianos, em particular, que consideraram que a dificuldade do público em compreender Wagner era devida à sua fraca educação artística. Estava em causa uma tomada de posição por uma arte «com ideias» (que, como tal, exigia um esforço intelectual), algo comum entre críticos progressistas como Viana da Mota, Moreira de Sá, Aarão de Lacerda e António Arroyo.<sup>118</sup> Foi nos primeiros anos do século XX que esta preocupação se generalizou na imprensa, tendo culminado na ocasião da estreia do *Ring*. Destacaram-se, por exemplo, os estudos publicados por Esteves Lisboa n' *A Arte Musical*.

Júlio Neuparth foi um representante desta tendência no *Diário de Notícias*, em cujas páginas acompanhou as estreias wagnerianas do início do século. Indubitavelmente, os dramas wagnerianos eram para si sinónimo de um gosto elevado, e por essa razão pretendia divulgar essas obras, com o objectivo de facilitar a sua compreensão por parte do público. No caso da *Tetralogia*, contribuiu com uma série de artigos na primeira página deste jornal nos três meses que antecederam a *première*. Estes textos apresentavam as ideias teóricas de Wagner, bem como o argumento do ciclo, sendo ilustrados com exemplos de alguns *Leit motive*. Para o efeito parece ter-se baseado no livro *Le voyage artistique à Bayreuth* (1897) de Albert Lavignac. Com estes artigos pretendia fornecer «um pequeno estudo preparatório indispensável à compreensão da obra wagneriana, cuja divulgação se impõe a todos os que pretendam estar em dia com o progresso e com a evolução».<sup>119</sup> Não obstante, apesar de indubitavelmente ser sinónimo de um gosto elevado e progressista, nunca no seu discurso o Wagner dramático é investido com uma missão social e política, isto é, não há indicações de que no seu entender a transformação da sociedade fosse operada pelo drama.

Essa função estava, de facto, reservada para a música sinfónica. Em Portugal, as primeiras referências em relação à execução em concerto de excertos sinfónicos wagnerianos parecem datar dos Concertos Populares realizados em Lisboa entre 1860 e 1862.<sup>120</sup> Depois das séries de concertos proporcionadas na década de 1880 pela já referida Orquestra 24 de Junho, houve também alguns concertos nos anos 90 por parte da

---

<sup>118</sup> Cf. CARVALHO (1993: 150-153) e NERY & CASTRO (1991: 153).

<sup>119</sup> J. Neuparth, «Crónica Musical CXXXV — A Tetralogia de Wagner — Apontamentos (1.º artigo)», *Diário de Notícias* (06.01.1909): 1.

<sup>120</sup> Cf. NERY & CASTRO 1991: 140.

orquestra do Teatro de S. Carlos.<sup>121</sup> Mas a grande popularidade dos excertos sinfónicos wagnerianos seria atingida nos primeiros anos do século XX por influência da apresentação em Lisboa das orquestras estrangeiras, em cujos programas esse repertório assumia um lugar de destaque. De facto, a música de Wagner adquiriu cada vez mais adeptos entre o público. Na década de 1910, a imprensa registou invariavelmente o sucesso desses excertos sinfónicos nas séries de concertos dirigidas por Pedro Blanch e David de Sousa.

Tendo em conta a frequência do repertório, as referências à recepção entusiástica do público e a primazia conferida pela imprensa, é possível identificar no novo cânone interpretativo germânico dois cultos paralelos, para além do culto da chamada Primeira Escola de Viena. Para esta ilação contribui o facto de ambas as séries de concertos incluírem quase todos os anos festivais wagnerianos e beethovenianos, anunciados como «os festivais dos grandes mestres». A propósito de uma dessas ocasiões, quando Blanch organizou um festival para celebrar a morte de Wagner em 1916, Júlio Neuparth escreveu: «Aproveitando a comemoração dessa data, Pedro Blanch preparou um programa exclusivamente wagneriano, cuja «réussite» não podia ser mais completa. Wagner já não é para o nosso público o temível músico do futuro, só acessível aos iniciados do seu complicado sistema, antes se converteu num atractivo mais poderoso dos programas sinfónicos. [...] A sala do República regurgitava de espectadores ávidos de aplaudir a homenagem que assim se prestava ao glorioso músico».<sup>122</sup> O evento foi repetido na semana seguinte, e Neuparth declarou que «Wagner conquistou por completo os nossos frequentadores dos concertos».<sup>123</sup>

Deste modo, é evidente que Wagner foi assimilado como compositor sinfónico, a par dos clássicos, especialmente Beethoven. Esta tendência podia ser observada já na década de 1880, mas nesta altura era mais intensa. Uma ideia semelhante está presente nos escritos de outros autores, tais como Jaime Batalha Reis e António Arroyo, precisamente os dois intelectuais que deram as conferências na ocasião da estreia da *Tetralogia*. Numa carta a Viana da Mota datada de 1904, Batalha Reis considerava que as obras de Wagner eram sinfonias que não necessitavam do drama e podiam perfeitamente ser executadas em salas de concerto.<sup>124</sup> Em 1908, a propósito da interpretação das aberturas de *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* e *Die Meistersinger* pela Filarmónica de Berlim dirigida por Richard Strauss, António Arroio afirmou que «nos próximos concertos a excepcional e superior

---

<sup>121</sup> Cf. CARVALHO 1993: 169.

<sup>122</sup> J. Neuparth, «Teatro República — Concertos Blanch — 11.º concerto», *Diário de Notícias* (14.02.1916): 2.

<sup>123</sup> *Id.*, «Teatro República — Concertos Blanch — 13.º concerto», *Diário de Notícias* (28.02.1916): 2.

<sup>124</sup> Cf. CARVALHO 1993: 175.

perfeição técnica e dirigente não só dará maior relevo a essas três páginas, como também às outras obras de Wagner aí compreendidas; e o público terá, pois, ocasião de apreciá-las de forma *superior* e diversa da que habitualmente elas revestem na execução teatral». <sup>125</sup> Este facto sugere que se trata de uma crença mais alargada entre os intelectuais portugueses da época.

\* \* \*

O discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth acerca da música sinfónica era o produto de uma crença no progresso da humanidade que concedia à música uma missão fundamental. Estes dois autores inseriam-se, de facto, no modelo do músico-intelectual que lutava pelo progresso da sociedade, procurando para isso elevar o nível da cultura musical. Nesse processo, afirmavam a sua independência em relação ao gosto musical vulgar e, mais do que isso, reclamavam para si mesmos a intendência da vida musical, uma autoridade que consideravam decorrente do conhecimento que possuíam sobre música, tanto na vertente teórica como na vertente prática (ambos eram instrumentistas e compositores). Era neste sentido que o próprio Neuparth, enquanto crítico na imprensa, concebia a sua autoridade no meio musical, alegando que «à maior parte dos críticos do teatro de S. Carlos falta-lhe *apenas* uma coisa, é... saber música». <sup>126</sup> Com efeito, são numerosas as referências na imprensa da época que apontam para o facto de Vieira e Neuparth se encontrarem entre as figuras mais respeitadas da vida musical. Em 1913 um cronista do *Eco Musical* chegou ao ponto de afirmar que Júlio Neuparth era «a maior autoridade na imprensa em assuntos de arte musical». <sup>127</sup> Estes idealistas consideravam-se, assim, detentores de uma competência intelectual que lhes conferia a autoridade suprema na orientação do gosto do público. Os periódicos em que escreviam assumiam um papel central como veículos da sua ideologia.

Ernesto Vieira e Júlio Neuparth representam na década de 1910 o prolongamento de uma tendência que já se verificava pelo menos nos anos 80 e que consistia numa concepção idealista da música. O seu discurso teve implicações na promoção dos «mestres clássicos», o que terá exercido uma influência significativa na mudança do gosto musical público. De acordo com os escritos de ambos os autores, é nos anos 10 que a nova ética se instala entre o público lisboeta dos concertos e, de facto, observa-se que nesta década a

---

<sup>125</sup> A. Arroyo, «A Orquestra Filarmónica de Berlim II», *Diário de Notícias* (30.04.1908): 3. Itálico acrescentado.

<sup>126</sup> J. Neuparth, «Teatros — S. Carlos — Huguenotes», *Amphion* II/18 (16.12.1885): 139. Itálico no original.

<sup>127</sup> «No Teatro de S. Carlos — O Serão da Infanta», *Eco Musical* III/141 (08.12.1913): 362.

tradição operática italiana perdeu a sua predominância absoluta relativamente a um novo cânone interpretativo de música sinfónica germânica. Este novo cânone interpretativo era claramente marcado pelo culto individual de Beethoven e, em paralelo, destacava-se ainda o culto individual de Wagner como compositor «sinfónico». A recepção de Wagner em Portugal ocorreu no contexto do estabelecimento de um novo cânone de música sinfónica germânica e a sua aceitação/apropriação como «música absoluta» parece ter sido condicionada por um contexto ideológico que concedia à música sinfónica uma missão que só ela poderia desempenhar. De facto, neste contexto ideológico, a ideia de uma missão civilizacional não é associada ao drama, estando antes implícita no Wagner sinfónico, colocado ao lado dos «mestres clássicos». O discurso dos intelectuais terá sido certamente um agente fundamental no estabelecimento do novo cânone. O estudo aprofundado do processo da sua formação envolve, no entanto, um conhecimento bastante alargado dos programas e sua análise,<sup>128</sup> o que ultrapassa o âmbito da presente dissertação. Para além disso, essa investigação não poderia ignorar a presença significativa dos repertórios francês e russo, bem como o advento dos repertórios modernistas.

Na tentativa de promover os princípios de um gosto de «música clássica», estes músicos-intelectuais idealistas procuraram, por intermédio de uma ética musical, controlar não só os domínios da interpretação e da recepção, mas também da própria composição. Na sua concepção, todas as novas obras deveriam ser julgadas em comparação com a música dos «mestres» consagrados. William Weber nota que, ainda em meados do século XIX, o movimento do idealismo musical, com a devoção pelos «mestres clássicos» e a tendência para rejeitar a nova música, assistiu também à emergência de um contra-movimento que se via a si próprio como a vanguarda musical, apoiando obras de nova música que considerava progressivas.<sup>129</sup> No entanto, para os conservadores como Ernesto Vieira, o progresso não estava nas obras radicais mas sim no modelo dos «mestres». Foi essa mesma ideia que deixou entrever quando, em 1900, afirmou que «a prova de que a verdade e a beleza são sempre reconhecidas, está no culto prestado aos grandes mestres da arte e às suas obras».<sup>130</sup>

O Concurso de Música Portuguesa organizado em 1909 pela Sociedade de Música de Câmara forneceu a Ernesto Vieira uma ocasião para manifestar esta concepção de forma mais concreta. Divulgado ainda em 1908, o regulamento estabelecia que só seriam aceites

---

<sup>128</sup> Cf. WEBER 1999: 343 ss.

<sup>129</sup> Cf. WEBER 1984: 58-70.

<sup>130</sup> E. Vieira, «Música nova», *A Arte Musical* II/33 (15.05.1900): 67.

obras na «forma de sonata»,<sup>131</sup> tendo sido publicado também um estudo para esclarecer do que se tratava (uma explicação que aliás era decalcada de *La Musique et les Musiciens*, de Lavignac).<sup>132</sup> Viana da Mota (presidente), Ernesto Vieira e António Arroyo (secretários) destacavam-se num júri constituído por 18 figuras do meio musical português que atribuiria o primeiro prémio *ex-aequo* a Júlio Neuparth e a Luís de Freitas Branco (este com distinção), e ainda menções honrosas a Rodrigo da Fonseca e José Henrique dos Santos. Tratava-se de um resultado notável pelo facto de premiar lado a lado duas obras estilisticamente tão diferentes como o *Quarteto em ré menor* de Júlio Neuparth e a *Sonata para violino e piano* de Freitas Branco. No discurso que proferiu na sessão dos premiados, o próprio Arroyo considerava o quarteto de Neuparth um «trabalho de mestre, em que se sentem as influências de Beethoven e de Mendelssohn» e identificava em Freitas Branco influências de Schumann, Franck e Strauss.<sup>133</sup> A polémica (que não importa aqui descrever em pormenor) foi despoletada mais tarde, em 1911, quando Rui Coelho acusou Freitas Branco de plágio, uma investida que terá sido motivada pela afirmação de Teófilo Braga de que Freitas Branco era «o herói da República que brotou na manhã de 5 de Outubro».<sup>134</sup> Os debates que se desenvolveram subsequentemente na imprensa vieram revelar que a decisão do júri não foi nada pacífica e que Arroyo terá exercido pressão relativamente aos méritos da obra de Freitas Branco.

Um dos textos publicados na imprensa por esta altura incluía o parecer que Vieira tinha produzido inicialmente sobre as obras a concurso. Nessa ocasião avaliou o *Quarteto* de Neuparth como um «trabalho consciencioso de um músico hábil», atribuindo-lhe o voto «Ótimo» e evidenciando ainda aspectos como a sua arquitectura «rigorosamente clássica, com quatro andamentos e suas divisões, segundo os modelos definitivamente estabelecidos por José Haydn», o estilo «nobre e expressivo», a harmonia «correctíssima», a modulação «rica sem exagero».<sup>135</sup> Já a *Sonata* de Freitas Branco merecia, no seu entender, apenas um «Suficiente», devido aos andamentos «sem plano reconhecível», às formas «modernas e excessivamente livres», às ideias «desordenadas e nem sempre originais», ao estilo «com demonstrações de um modernismo forçado, que, por incompreensível oferece o perigo de tornar-se absurdo» e à harmonia «de uma liberdade excessiva» (apontava o facto de os acordes de sétima não serem preparados nem resolvidos). Considerava, em suma, que

<sup>131</sup> «Concurso de Música Portuguesa», *A Arte Musical* X/234 (15.09.1908): 163-164.

<sup>132</sup> «A Sonata», *A Arte Musical* X/237 (31.10.1908): 190-194; e *id.* X/238 (15.11.1908): 202-205. Cf. também LAVIGNAC [1903]: 401-408.

<sup>133</sup> A. Arroyo, «O Concurso de Música de Câmara e a sua significação artística», *A Arte Musical* XI/265 (31.12.1909): 302.

<sup>134</sup> Ri d'alto, «O critério do sr. Arroyo», *Eco Musical* I/19 (14.05.1911): 4.

<sup>135</sup> «O sonho dum músico de 20 anos», *Eco Musical* I/16 (27.04.1911): 5.

Freitas Branco «se preocupou com a ideia constante de produzir coisas ultra-modernas e extraordinárias, sem todavia ter envergadura para tão largos voos». <sup>136</sup> Numa entrevista em 1911, Vieira reafirmou o seu parecer inicial: «Nunca reconheci nessa obra o apregoado valor que lhe atribuem para ser classificada com louvor». <sup>137</sup>

A posição de Ernesto Vieira na polémica do concurso é assim reveladora de uma resistência em relação a alguma nova música, uma perspectiva que radicava na emulação dos «mestres clássicos». No seu discurso verifica-se, de facto, uma tendência para rejeitar terminantemente estéticas que considera mais radicais. Neste sentido, o termo «futurismo» é frequentemente aplicado com uma conotação negativa, como sinónimo de «modernista em excesso». Em 1914, por exemplo, a propósito de um concerto no Politeama, Vieira elogia as obras de Augusto Machado porque «não enfileiram entre as extravagâncias dos futuristas». <sup>138</sup> E numa crónica acerca de uma *Réverie* para orquestra de Scriabin noutro concerto de David de Sousa, Vieira considera:

[...] tem de semelhante a Wagner o tema principal e a forma do seu desenvolvimento, mas tem de insuportável as dissonâncias.

Poucos aplaudiram e creio que menos ainda compreenderam.

Será música para apreciarmos daqui a três ou quatro gerações... quando a batuta de David de Sousa tiver caruncho...

A par destes modernismos excessivos, parece austeramente clássica a grandiosa *Marcha imperial*, de Wagner [...]. <sup>139</sup>

Refira-se, contudo, que Ernesto Vieira não se opunha à mudança estilística na história da música. Numa crónica de 1900 teve oportunidade de manifestar a sua crença no progresso ilimitado das artes:

O desenvolvimento das faculdades do homem não tem termo assinalado. Enquanto ele viver e onde quer que viva há-de acompanhá-lo a arte, filha das suas relações com a natureza, elemento essencial da civilização; e essa arte há-de conservar-se numa perpétua evolução, retardada hoje, precipitada amanhã, mas movendo-se sempre por natural impulso. <sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> *Id.*: 5-6.

<sup>137</sup> «O Concurso da Sociedade de Música de Câmara e a Sonata do sr. Freitas Branco – uma entrevista com Ernesto Vieira», *Eco Musical* I/18 (08.05.1911): 2.

<sup>138</sup> E. Vieira, «Audições musicais — Politeama», *Eco Musical* IV/144 (01.01.1914): 4.

<sup>139</sup> E. Vieira, «Audições musicais — Politeama», *Eco Musical* IV/145 (08.01.1914): 4.

<sup>140</sup> E. Vieira, «Música nova», *A Arte Musical* II/33 (15.05.1900): 66.



A sua concepção a este respeito consiste numa crença num modelo de progresso que não implica que, em termos estilísticos, a música do presente seja necessariamente melhor do que a do passado. Em 1914, numa crítica de um concerto da orquestra de Pedro Blanch, Vieira afirma a propósito do *Prélude à 'L'Après-midi d'un faune'* de Debussy:

A sua expressão musical é extremamente simples e tem inspirado muitos músicos; trata-se das impressões produzidas por uma cena campestre, como na 6.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven. Porém Debussy, quase cem anos depois de Beethoven, encontra outros meios de representar musicalmente as suas impressões. São melhores? São piores? Que importa? São outros, porque assim é necessário. Não haveria vida artística se a arte estacionasse. O que importa é que ela não caminhe com pressa demasiada. Mais devagar... para que não caia...

Não faltam loucos a procurá-la já entre o nada...<sup>141</sup>

O discurso informado pelos princípios do idealismo musical teve implicações na promoção de determinado repertório, considerado o mais indicado para fomentar o progresso, sendo a primazia conferida à música sinfónica. A própria música de câmara assumia neste contexto uma posição acessória. De facto, Júlio Neuparth afirmou mais do que uma vez nas suas crónicas que a música de câmara era a melhor preparação para a compreensão das «grandes» obras sinfónicas, uma ideia que inclusivamente orientava a acção da Sociedade de Música de Câmara.

Mas mesmo entre a música sinfónica, nem toda assumia o estatuto principal. Ernesto Vieira refere-se à música descritiva, por exemplo, como algo de incompleto e insuficiente. Numa crítica de um concerto no Politeama afirma acerca de um poema sinfónico de Glazunov:

É realmente uma composição do mais alto valor como trabalho orquestral, e um exemplar modelar da nova escola russa [...].

Mas as descrições musicais que ele produz só muito vagamente poderão sugerir no auditório quaisquer ideias análogas.

Feitas estas reservas, que são aplicáveis a toda a música descritiva, o poema sinfónico de Glazunov é cheio de emoção e originalidade.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> E. Vieira, «Audições musicais — S. Carlos», *Eco Musical* IV/188 (08.12.1914): 360.

<sup>142</sup> E. Vieira, «Audições musicais — Politeama», *Eco Musical* IV/145 (08.01.1914): 4.

Destacava-se, assim, a supremacia da música sinfónica «pura». Num conjunto de textos publicados no *Eco Musical* em 1913, Ernesto Vieira esclareceu mais concretamente que tipo de música estava afinal em causa. Dois desses artigos, «Ouvido Musical» e «O Fundo e a Forma» consistem numa tradução abreviada dos capítulos XXIII e XIV do *Lehrbuch der Harmonie* (1883) de Salomon Jadassohn,<sup>143</sup> obra que possuía numa tradução francesa de 1893.<sup>144</sup> Aqui está patente a ideia de que a música instrumental «pura» se distingue de todos os outros tipos de música pelo facto de não estar dependente de referências externas, residindo a sua validade no facto de ser constituída por ideias «puramente» musicais:

É preciso também notar que todas as outras obras de arte extraem da vida ou da natureza a maior parte das suas manifestações; todas têm um conteúdo que idealiza acontecimentos reais ou a própria natureza. Mas a música instrumental pura não tem, no seu conteúdo, nada de semelhante.

As tentativas que se têm feito para lhe dar um conteúdo idêntico ao das outras artes, são, quanto a nós, resultado de um engano, produzem aviltamento para a arte e provam completa ignorância do papel especial que pertence à música instrumental. Esta compõe-se só de ideias puramente musicais e não pode ser compreendida senão pela força da sensibilidade musical, força que aumentará com uma boa educação dirigida nesse sentido.<sup>145</sup>

Tratava-se, assim de uma música auto-suficiente, com o seu material «puramente musical»: «o material elementar da música pura — som e ritmo — bastam por si só para produzir impressão grande».<sup>146</sup> Se os seus materiais elementares dependem apenas de si mesma, o mesmo acontece com os significados e com as impressões que desperta:

Aquele que ouve, desviando a fantasia do conteúdo puramente musical da composição, deixando-a errar por terreno completamente estranho à música, ficará

---

<sup>143</sup> Salomon Jadassohn (1831-1902), pianista, compositor, maestro, teórico e pedagogo alemão, foi discípulo de F. Liszt em Weimar e de M. Hauptmann em Leipzig. A partir de 1871 leccionou harmonia, contraponto, composição e piano no Conservatório de Leipzig, tendo-se destacado, entre os seus discípulos, Busoni, Delius e Grieg. Foi autor de vários textos didácticos sobre harmonia, contraponto, cânone e fuga, instrumentação, forma e modulação, dos quais alguns foram traduzidos em inglês e francês ainda na sua época. Cf. SASLAW 2001.

<sup>144</sup> Cf. JADASSOHN 1893. O exemplar de Ernesto Vieira está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (M. P. 604 V.).

<sup>145</sup> E. Vieira, «Ouvido Musical», *Eco Musical* III/99 (23.01.1913): 26.

<sup>146</sup> E. Vieira, «Ouvido Musical», *Eco Musical* III/99 (23.01.1913): 26.

persuadido de a ter compreendido bem, quando voluntaria ou involuntariamente a sua imaginação tenha evocado um ou outro assunto.

Esta categoria de apreciadores, que infelizmente são muito numerosos, não podem nem merecem transpor os umbrais do templo da arte.<sup>147</sup>

O sentido da obra musical deveria ser procurado «simplesmente nas combinações sonoras, [...] na própria música».<sup>148</sup> Numa concepção claramente idealista, a expressão «música pura» surge, assim, como sinónimo de uma música independente da materialidade:

Passou-se muito tempo antes de se chegar a compreender que o fundo, isto é, o espírito que anima uma obra de arte na música instrumental, nada tem de material, pois que as ideias nela contida não são, como nas outras artes, derivadas da natureza ou da vida; constituem uma espécie de mundo à parte, separado de tudo quanto seja material, independente da descrição, pintura ou figuração de qualquer objecto material.<sup>149</sup>

Em 1913 Ernesto Vieira publicou também no folhetim do *Eco Musical* um conjunto de textos de estética baseados em *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (1900) de Hugo Riemann,<sup>150</sup> obra que possuía numa tradução francesa de 1906.<sup>151</sup> Nestes textos Vieira procura esclarecer, em primeiro lugar, o papel fundamental que a arte assume no seu entender no aperfeiçoamento da Humanidade: «a Arte [...] influi no Belo interno ou *moral*, que se chama *Bondade*, contribuindo, pelo sentimento que desperta, para a perfeição subjectiva».<sup>152</sup> A música que melhor poderia corresponder a este propósito era, no seu entender, a música «pura», devido à sua qualidade abstracta:

A música só por si, isto é, a *música pura*, constitui o género mais apreciado pelos músicos intelectuais, que o consideram a forma superior, mais nobre e mais livre [...].

No género puro, os sons são combinados livremente, e as emoções que produzem diferem, tanto na qualidade como na intensidade, segundo o estado de

---

<sup>147</sup> E. Vieira, «Ouvido Musical», *Eco Musical* III/99 (23.01.1913): 26.

<sup>148</sup> E. Vieira, «O Fundo e a Forma», *Eco Musical* III/103 (23.02.1913): 58.

<sup>149</sup> E. Vieira, «O Fundo e a Forma», *Eco Musical* III/103 (23.02.1913): 58.

<sup>150</sup> Hugo Riemann (1849-1919), pedagogo preeminente na sua época e um dos fundadores da Musicologia, destacou-se no domínio da teoria musical, história da música e estética musical. Cf. HYER & REHDING 2001.

<sup>151</sup> Cf. RIEMANN 1906. O exemplar de Vieira está também depositado na Biblioteca Nacional (M. 1241 V.).

<sup>152</sup> E. Vieira, «Estética Musical», *Eco Musical* III/132 (01.10.1913): 289. Itálico no original.

espírito de cada auditor, segundo a sua sensibilidade, fantasia, inteligência, sentimento estético e educação artística. Quando essas emoções se relacionam com sentimentos definidos, é isso devido à imaginação do auditor e não à expressão determinada da música, que nada exprime em definido.

Esta propriedade da música pura é o que a torna uma arte distinta de todas as outras, proporcionando a cada indivíduo um alimento intelectual e sensacional correspondente ao seu modo de sentir e pensar, dando liberdade à imaginação de architectar as imagens que a obra de arte lhe sugerir.<sup>153</sup>

Com a ideia de uma música que depende apenas dos seus elementos constitutivos está em causa uma ideia de «música absoluta» no sentido formalista. Estes textos de Ernesto Vieira revelam, de facto, uma aproximação ao formalismo. Refira-se a este propósito que, para além de ter estudado as obras de Jadassohn e Riemann, Vieira teve também acesso ao opúsculo de Hanslick, *Vom Musikalish-Schönen* (1854), obra que aliás possuía numa tradução francesa publicada em 1877 a partir da 5.<sup>a</sup> edição do original alemão.<sup>154</sup>

Assim, na missão civilizacional atribuída à música destacava-se o papel da música sinfónica «pura», que surge caracterizada como uma música auto-suficiente, no sentido em que é independente das referências do mundo material e tem sentido em si mesma. Neste sentido, é precisamente a sua qualidade abstracta que lhe confere um carácter «universal», permitindo a estimulação subjectiva de cada ouvinte e impulsionando a transformação do Homem em direcção a uma era utópica de perfeição moral. A ideia de progresso envolve a noção de uma história que caminha em direcção a um tempo perfeito utópico. No seu pensamento, a música sinfónica «pura» tinha a missão de conduzir a humanidade a essa perfeição utópica.

---

<sup>153</sup> E. Vieira, «Estética Musical», *Eco Musical* III/133 (09.10.1913): 297.

<sup>154</sup> O exemplar de Vieira está depositado na Biblioteca Nacional (M. 1275 V.). A sua assinatura inclui a data de 1885.

## CAPÍTULO II

### *O discurso sobre o ensino musical*

#### II.1 – A instrução pública e o ensino

Importa, em primeiro lugar, esclarecer que, no século XIX, a acepção dos termos «educação» e «instrução» não era exactamente a mesma, apesar de ambos terem sido frequentemente usados de forma indiferenciada. Com efeito, de acordo com as definições da época, «educação» tinha um significado mais abrangente, englobando todos os meios usados no desenvolvimento das faculdades do homem na sua generalidade, enquanto a «instrução» era apenas um desses meios, visando o exercício das faculdades intelectuais. Se, por um lado, o termo «instrução» era referente à aquisição dos conhecimentos básicos, a «educação» remetia para a formação moral, cívica e social.<sup>155</sup>

A institucionalização de um sistema escolar em Portugal teve o seu início com as reformas empreendidas no contexto do Pombalismo. A preocupação com a noção de «instrução pública» estava na ordem do dia um pouco por toda a Europa, o que se reflectiu em sucessivas iniciativas governamentais da segunda metade do século XVIII. No caso português há que referir a influência dos projectos e reformas discutidos em França por altura da Revolução, bem como de pedagogos anglo-saxónicos e germânicos. Depois de uma reforma pombalina que não chegou a ser concluída, o primeiro grande plano de instrução pública levado a cabo em Portugal é ainda anterior ao Liberalismo. Trata-se do projecto apresentado por Francisco Stockler em 1799 à Academia das Ciências, o qual previa a criação de institutos que fornecessem um ensino prático destinado a agricultores, artesãos e comerciantes.<sup>156</sup>

No período liberal os responsáveis políticos procuraram novamente intervir no desenvolvimento do sistema escolar, tendo-se verificado um crescimento da força e do significado do conceito de instrução pública. Os liberais acreditavam na importância do desenvolvimento do ensino devido ao papel que este poderia desempenhar na dissipação das «trevas», bem como devido ao facto de trazer a liberdade e a justiça. Desta forma,

---

<sup>155</sup> TORGAL & ROQUE (1993: 609) e PINTASSILGO (1998: 63).

<sup>156</sup> TORGAL & ROQUE (1993: 609-610) e FERNANDES (1998: 25).

consideravam a educação e a instrução como a base do edifício social, referindo inclusivamente os seus benefícios para o fomento económico. Na intenção de preparar o cidadão para que se tornasse útil a si próprio e à sua pátria, preocupavam-se em garantir três princípios fundamentais: um ensino laico, gratuito e obrigatório. O Liberalismo debatia-se ainda com questões como a liberdade de ensino e a acção controladora do Estado, e a centralização ou descentralização da instrução primária, tendo avançado até com a ideia de subordinação das escolas às autarquias. Ao longo do século XIX portugueses surgiram inúmeros projectos de reforma da instrução pública, mais ou menos inovadores, que acompanhavam as vicissitudes da vida política. Mas apesar da importância que os liberais conferiram às questões educativas, o resultado prático obtido não foi significativo, tendo em conta que a taxa de analfabetismo se manteve praticamente inalterada até ao final do século.<sup>157</sup>

As medidas mais profundas em matéria de instrução foram operadas com a Revolução de Setembro, nomeadamente por intermédio da acção de Passos Manuel. De facto, depois de, na década de 1820, terem surgido vários colégios particulares e escolas públicas, foi em 1836 que a sua lei criou formalmente os liceus, uma das afirmações mais significativas da concepção liberal. A legislação de 1836 contemplava igualmente o aperfeiçoamento da ciência e das artes, tendo em vista o progresso da civilização material do país. Procurava-se um ensino prático e moderno, que abrangesse as áreas humanísticas e científicas, embora a preparação especializada de professores fosse uma dificuldade. Foi também na sequência da Revolução de Setembro que Almeida Garrett, incumbido da constituição do teatro nacional, promoveu a fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática, instituição em que foi integrado o Conservatório de Música da Casa Pia, criado no ano anterior, em 1835, e dirigido por João Domingos Bomtempo. Em relação à obra de Passos Manuel refira-se ainda a criação da Academia das Belas-Artes de Lisboa, na qual revela uma consciência da importância da arte para a civilização.<sup>158</sup>

O período da Regeneração foi o terceiro momento importante na estruturação do sistema escolar em Portugal. Nesta altura acentuava-se a importância do papel desempenhado pela escola e pelo professor, num discurso pedagógico que considerava o ensino popular como a raiz de todo o progresso. A ideia de progresso exerceu, aliás, um impacto assinalável nas políticas da época, nomeadamente ao nível da institucionalização do ensino técnico. Neste sentido, destacou-se a acção de Fontes Pereira de Melo no

---

<sup>157</sup> FERNANDES (1998: 32), TORRAL & ROQUE (1993: 611, 616, 618-620).

<sup>158</sup> TORRAL & ROQUE 1993: 612, 614, 617, 623-624, 630.

Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria, a qual teve continuidade com ministros subsequentes. Em 1844, ainda no contexto do cabralismo, e depois de várias tentativas frustradas, tinha sido criado o Conselho Superior de Instrução Pública, sediado em Coimbra. Em 1859, com as mudanças na administração do ensino operadas por Fontes Pereira de Melo, esse Conselho foi extinto, tendo-se procedido à criação, em Lisboa, de uma Direcção-Geral de Instrução Pública e de um Conselho Geral de Instrução Pública. Foi já no contexto do fontismo, em 1870, que a instrução pública em Portugal conheceu o seu primeiro ministério, o qual no entanto apenas durou pouco mais de dois meses. Antes do final do século, em 1890, foi ainda empreendida uma nova tentativa, o denominado «Ministério de Instrução Pública e Belas-Artes», cujo titular era João Marcelino Arroio, uma personalidade interessante activa no campo da política e da cultura, nomeadamente da música. Também este ministério teve uma existência curta, cessada em 1892. Estas duas tentativas efémeras de criação de um ministério próprio tiveram sequência na acção dos republicanos, com a instituição definitiva do Ministério da Instrução Pública em 1913.<sup>159</sup>

A transição do século XIX para o século XX assistiu a um agravamento da descredibilização da ideia monárquica, para o que contribuiu, em grande parte, o episódio do Ultimato inglês de 1890. No contexto da propaganda de oposição a um regime monárquico cada vez mais desacreditado, a questão da instrução pública assumia um lugar central no discurso republicano. Apesar das medidas tomadas ao longo do século XIX, o «progresso» da alfabetização tinha sido insignificante em Portugal, pelo que a propaganda republicana deu uma atenção especial a este assunto, apresentando a educação, desde o início, como um dos factores da emancipação do povo. De facto, o discurso republicano sobre esta matéria revela uma crença no poder da educação no processo de transformação dos indivíduos e das sociedades. Nesta utopia educativa republicana é possível detectar três conceitos-chave do pensamento português da transição para o século XX: decadência, regeneração e progresso. A consciência de uma decadência real ou imaginária costuma desenvolver-se em particular nos momentos de crise. No caso português, o sentimento de decadência começou a fazer-se notar com o avanço da descrença no fontismo e acentuou-se ainda mais na sequência dos acontecimentos de 1890, coincidindo ainda com o aprofundar da crise do regime monárquico. Este tema era central na propaganda republicana, a qual responsabilizava directamente a Monarquia pelo estado decadente do país, associando a regeneração à República. Com efeito, um dos principais vectores da ideologia republicana em Portugal era precisamente o binómio decadência/regeneração. O

---

<sup>159</sup> FERNANDES (1998: 38), TORGAL & ROQUE (1993: 615-616, 627-629).

termo «regeneração» foi usado sucessivamente em conjunturas diferentes, mas implicava sempre uma solução de compromisso entre tradição e inovação, tendo em conta que significava simultaneamente produzir de novo ou reproduzir o que estava destruído. Considerando a ignorância como uma das causas da decadência, os republicanos asseveravam que só através da educação seria possível a regeneração do país.<sup>160</sup>

No período da transição para o século XX, a corrente de pensamento com maior difusão em Portugal entre os intelectuais era o Positivismo, sobretudo na versão moderada de Émile Littré, de tal forma que Fernando Catroga considera adequado afirmar-se que se alargou «ao vastíssimo campo das mentalidades».<sup>161</sup> Na ideologia positivista que dominava o pensamento republicano português estavam integradas concepções tipicamente iluministas, tais como a crença no progresso humano por via da propagação das luzes. Está em causa uma concepção optimista da história: acreditava-se no desenvolvimento do homem e da sociedade no sentido de uma perfectibilidade gradual, sendo o progresso proporcionado pelo desenvolvimento da razão. Isto justificava a importância da difusão da educação, a qual, atingindo todos os níveis da vida social, possibilitaria o desenvolvimento económico, a emancipação política e o aperfeiçoamento moral. Deste modo, o republicanismo português assume a utopia educativa do Iluminismo. Os conceitos de decadência, regeneração, progresso e educação estão, assim, intimamente relacionados entre si no seio do pensamento republicano, o que teve os seus reflexos no pensamento pedagógico português deste período. A crença no poder da educação no processo de transformação dos indivíduos e das sociedades estava ligada a uma idealização da escola como local privilegiado para operar a regeneração moral e espiritual, isto é, para a formação de cidadãos. De facto, havia a noção de que não bastava a mudança de regime político; também era necessária a transformação profunda dos costumes, a revolução das consciências. A escola, a única que poderia alcançar este feito, era tida como «o templo de uma religião em honra do progresso».<sup>162</sup>

Quanto aos elementos essenciais do discurso pedagógico republicano, há a mencionar o foco na educação cívica e na republicanização dos cidadãos, o patriotismo, o anti-clericalismo e a defesa de uma educação moral laica, considerada fundamental na formação do cidadão do futuro. Esta promoção de uma nova moral autónoma em relação a qualquer fundamentação religiosa e assente apenas na consciência individual é afinal de

---

<sup>160</sup> PROENÇA (1998: 48-50), FERNANDES (1998: 45) e PINTASSILGO (1998: 55-57).

<sup>161</sup> PINTASSILGO 1998: 71-73.

<sup>162</sup> *Id.*: 56, 61.



contas mais um resíduo do Iluminismo. Outros temas comuns no discurso pedagógico republicano são a tolerância, a filantropia e a solidariedade. Refira-se ainda que o ideário educativo republicano foi em geral profundamente marcado pela pedagogia positivista, sendo Teófilo Braga um dos representantes desta corrente. Este aspecto, no entanto, não é exclusivo do republicanismo, registando-se também no campo monárquico, por exemplo no caso de Ramalho Ortigão. É importante ter em conta a inspiração spenceriana da pedagogia positivista republicana, pelo facto de celebrar a legitimidade da ciência enquanto única reveladora da verdade absoluta. A ciência adquiria, desta forma, um estatuto até então reservado à religião.<sup>163</sup>

A 1.<sup>a</sup> República portuguesa assistiu a um debate pedagógico rico em que se difundiam e discutiam ideias inovadoras sobre educação. Desde 1835 surgiram vários periódicos mais ou menos duradouros especializados em questões de educação e de ensino, para além dos artigos de debate sobre o assunto publicados em periódicos generalistas. Os escritos de reflexão e de crítica sobre os temas da educação e da instrução sucediam-se, e foi já no final do século que se efectuaram as primeiras «conferências pedagógicas», como é o caso do I Congresso Pedagógico do Magistério Primário, em 1892, presidido por Bernardino Machado. Na transição de século, o ambiente favorável à educação popular conduziu à proliferação de jornais e revistas, bem como à dinamização de associações educativas e culturais. A questão da educação ocupava um lugar central na cultura política republicana, e para os mais destacados dirigentes republicanos a instrução do povo era condição indispensável à sua consciencialização cívica e à sua elevação moral e espiritual. Foi no contexto desta esperança de ressurgimento nacional que os republicanos desenvolveram a sua propaganda e empreenderam múltiplas iniciativas com o intuito de promover a democratização do ensino. Sendo o combate ao analfabetismo um dos objectivos, houve uma aposta na rede escolar primária. As Escolas Móveis foram criadas ainda em 1882, e constituiriam mais tarde um importante veículo da propaganda republicana. O ensino superior também recebeu uma atenção especial por parte da República, ao contrário do ensino técnico-profissional e do ensino secundário, que se tinham expandido por toda a Europa no final do século XIX. Refira-se ainda o incremento do ensino feminino nos diversos níveis escolares, um processo que se iniciou no princípio do século XX e que se prolongou pela República.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> PINTASSILGO (1998: 86, 117, 129, 134-135, 151) e PROENÇA (1998: 52, 54).

<sup>164</sup> PINTASSILGO (1998: 51-53), TORGAL & ROQUE (1993: 611), PROENÇA (1998: 64-67) e RAMOS (1994: 309).

Um aspecto exemplificativo da atenção concedida pelos republicanos à educação cívica e à formação de cidadãos é a acção desenvolvida pelos centros republicanos, nos quais se realizavam aulas nocturnas e sessões de divulgação cultural orientadas por professores, escritores e artistas membros do Partido. É importante ter em consideração a função educativa desempenhada pelos centros republicanos, assim como por diversas associações republicanas nas duas últimas décadas do século XIX, para a compreensão do fenómeno do republicanismo e do papel da educação na formação do seu ideário. Para além da acção escolar e cívica levada a cabo pelos centros republicanos há ainda a mencionar outras iniciativas dos republicanos no campo da instrução popular, tais como a Academia de Estudos Livres (1899) e a Escola-Oficina N.º 1 (1905). Deve mencionar-se também o caso das Universidades Livres e Populares, dirigidas a um público adulto recrutado fundamentalmente no meio operário. A vida escolar destas associações educativas, onde se realizavam também sessões musicais, era apoiada por muitos dos mais prestigiados intelectuais e pedagogos republicanos, tais como Teófilo Braga e Sebastião de Magalhães Lima. Quanto à acção legislativa da República, entre 1910 e 1918 não se procedeu a uma reforma de fundo da situação herdada da monarquia. Foi apenas em 1918-19 que se procedeu a uma completa reestruturação dos Cursos Normais, os quais passaram a ter uma orientação mais profissionalizante. Uma característica do novo tipo de formação residia na atenção concedida a disciplinas de carácter mais técnico, tais como a Música, o Canto Coral e a Ginástica Pedagógica. Um dos contributos mais importantes da República para a história da educação em Portugal foi a introdução de uma nova ideia de escola e de um novo modo de pensar a educação e a formação para a cidadania. Acreditava-se que a escola primária desempenhava um papel central, e por isso esta foi alvo de um processo de sacralização, o qual consagrou o professor enquanto um sacerdote laico da república incumbido da missão de formar cidadãos. Com efeito, neste período regista-se uma preocupação especial com a formação dos professores e com a melhoria do seu estatuto socio-profissional. O discurso oficial atribuía aos professores uma missão social de importância elevada, e para além disso as organizações de classe alcançaram também grande vitalidade na época, promovendo por exemplo diversos Congressos Pedagógicos.<sup>165</sup>

As realizações educativas dos republicanos são em geral marcadas pela continuidade com o movimento iniciado na última década do século XIX, não se verificando propriamente soluções de ruptura. Apesar de todas as iniciativas tomadas, os resultados derivados de muitas das realizações educativas republicanas foram bastante modestos, o

---

<sup>165</sup> PROENÇA (1998: 52, 55-57, 67-69) e PINTASSILGO (1998: 255-256).

que se deve em grande parte às convulsões políticas e às crises económicas que atravessaram o período da 1.<sup>a</sup> República.<sup>166</sup>

## II.2 – O Instituto Musical

A primeira referência ao Instituto Musical no *Amphion* surge em Julho de 1893, numa notícia em que se chama a atenção para a importância da criação de uma instituição deste tipo, tendo em conta «a boa escolha de professores e a ideia que presidiu à sua formação».<sup>167</sup> A sua abertura é anunciada para Outubro do mesmo ano com as disciplinas de Rudimentos, Piano, Violino, Violoncelo, Canto e Harmonia, respectivamente com os professores Luís Filgueiras, Francisco Baía, Filipe Duarte, Morais Palmeiro, Alfredo Gazul e Júlio Neuparth. A nova escola, cuja formação se deveu à iniciativa das figuras referidas, instalou-se no primeiro andar de um edifício na Rua Larga de S. Roque, situando-se portanto numa zona central da cidade, bastante próximo do Conservatório, Teatro da Trindade e Teatro de S. Carlos. Eram também disponibilizadas informações acerca das mensalidades devidas pelos alunos, bem como acerca do horário nocturno (as aulas funcionavam entre as 18h e as 22h). Anunciava-se ainda que as matrículas iriam decorrer no mês de Setembro e que os interessados deveriam dirigir-se à casa editora Neuparth para mais informações.<sup>168</sup> De facto, era a editora Neuparth que fornecia os prospectos com as condições para a admissão de alunos no Instituto Musical,<sup>169</sup> o que é revelador do empenho de Júlio Neuparth nesta iniciativa, sendo ele o proprietário da editora e um dos fundadores do instituto.

O sucesso da iniciativa parece ter sido imediato, visto que antes da abertura das matrículas estavam já inscritos muitos alunos, sobretudo para canto e piano.<sup>170</sup> Outro facto que contribui para demonstrar esse êxito é uma notícia de Setembro segundo a qual o mestre de capela da Sé do Funchal pretendia criar nessa cidade um instituto musical dependente do seu congénere de Lisboa.<sup>171</sup> No mesmo texto é evidente uma preocupação com a actualidade do ensino oferecido, designadamente quando se afirma que «é certo que o Instituto Musical de Lisboa vai seguir os sistemas de ensino que a prática mais tem

---

<sup>166</sup> PROENÇA 1998: 70.

<sup>167</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/13 (1893.07.01): 101.

<sup>168</sup> [J. NEUPARTH], «Instituto Musical», *Amphion* VII/14 (1893.07.16): 108.

<sup>169</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion*, VII/15 (1893.08.01): 117.

<sup>170</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/16 (1893.08.16): 125.

<sup>171</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/17 (1893.09.01): 134-135

preconizado». <sup>172</sup> Este aspecto será confirmado na prática algum tempo depois, com o recurso aos tratados franceses mais recentes.

A abertura oficial do Instituto Musical deu-se a 2 de Outubro de 1893, com uma sessão que teve como convidados a imprensa, alunos, artistas e amadores. No *Amphion* afirmou-se que o novo estabelecimento de ensino estava destinado a ser «uma das escolas mais importantes no seu género». <sup>173</sup> O jornal *O Século*, dirigido por Sebastião de Magalhães Lima, esteve também representado entre os convidados, e considerou que se tratava de um «importante estabelecimento de ensino musical, que vem prestar tão assinalados serviços à arte dos sons», <sup>174</sup> encorajando os interessados: «Aproveitem, pois melhor não se pode aprender em parte alguma». <sup>175</sup> A sessão de abertura constou de um pequeno concerto, em que foi executado o Quarteto em Mib M, op. 16, de Beethoven, pelos professores F. Baía, F. Duarte, A. Gazul e M. Palmeiro (piano, violino, viola e violoncelo, respectivamente). Este momento musical foi antecedido de um discurso de Consiglieri Pedroso, professor do Curso Superior de Letras e intelectual republicano de destaque, que seria publicado posteriormente no *Amphion*. <sup>176</sup> De acordo com *O Século*, o orador discorreu sobre a história das artes num discurso de cerca de meia hora, pondo em relevo «a ascendência e o brilhantismo que a música exerce sobre as suas irmãs». <sup>177</sup> O seu discurso é indicativo de uma preocupação com a educação e a instrução pública, uma questão em grande destaque na época. Mas mais do que isso, as suas palavras são também reveladoras de uma crença na importância das artes nesse contexto, em especial a música, a arte à qual concedia o estatuto mais elevado. Por essa razão, uma instituição de ensino como esta tem, no seu entender, um papel importante a desempenhar:

Por isso um instituto moldado pela forma por que este acaba de organizar-se, com a garantia dos nomes eminentes que lhe servem de égide e de paládio; um instituto que tem por missão educar nos mais altos e elevados princípios artísticos a nossa mocidade, não pode deixar de representar uma acção benéfica na sociedade portuguesa. <sup>178</sup>

---

<sup>172</sup> *Ibid.*: 135.

<sup>173</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica – Instituto Musical», *Amphion* VII/19 (1893.10.01): 148.

<sup>174</sup> «Instituto Musical», *O Século* XIII/4199 (1893.10.03): 2.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> [Z. CONSIGLIERI PEDROSO], «Discurso pronunciado pelo exmo. sr. dr. Zófimo Consiglieri Pedroso (...)», *Amphion* VIII/1 (1894.01.01): 1-4.

<sup>177</sup> «Instituto Musical», *O Século* XIII/4199 (1893.10.03): 2.

<sup>178</sup> [Z. CONSIGLIERI PEDROSO], «Discurso pronunciado pelo exmo. sr. dr. Zófimo Consiglieri Pedroso (...)», *Amphion* VIII/1 (1894.01.01): 3.

A actividade de ensino do Instituto Musical iniciou-se, assim, no ano lectivo 1893-1894. Em Novembro há novamente indicações de que esta instituição estava a ser bem sucedida, tendo em conta que são noticiados mais de 40 alunos matriculados, o que terá excedido todas as expectativas dos responsáveis. Devido a esse facto, cada aula foi restringida a 10 alunos, procedendo-se a um desdobramento quando necessário. As aulas de Piano e de Rudimentos eram as mais concorridas, e o seu horário teve de ser desdobrado já nesta altura.<sup>179</sup> Entretanto, Luís Filgueiras e Francisco Baía tinham abandonado a Academia de Amadores de Música, onde leccionavam, para se poderem dedicar ao Instituto Musical.<sup>180</sup> Na Academia L. Filgueiras foi substituído por Ernesto Vieira na aula de Rudimentos.<sup>181</sup>

A primeira *séance d'élèves* do Instituto Musical realizou-se a 15 de Janeiro, com alunos de piano, violino, violoncelo e canto.<sup>182</sup> O jornal *O Século* esteve mais uma vez presente como convidado, tendo publicado uma crítica na qual elogia a actividade deste estabelecimento de ensino, que considera «importante e acreditado»,<sup>183</sup> e como uma «simpática instituição que, embora nascente, tem dado já distintas provas da sua alta valia».<sup>184</sup> Há também informações sobre os alunos que actuaram, bem como sobre o repertório que interpretaram. No início de 1894 é afirmado no *Amphion* que o Instituto Musical tem sido louvado por periódicos estrangeiros, entre os quais *L'Art musical* de Paris.<sup>185</sup> Nesta altura registam-se 60 alunos matriculados, o que é considerado um passo importante para o tão desejado progresso:

As *séances d'élèves* constituem um grande estímulo para os alunos do Instituto Musical, que, se prosseguir na senda encetada, em breve lapso será um estabelecimento de primeira ordem e concorrerá com um grande subsídio para a boa educação artística em Portugal.<sup>186</sup>

No final do seu primeiro ano lectivo, a 11 de Junho, o Instituto Musical realizaria uma nova audição dos seus alunos de piano, canto, violino e violoncelo, desta feita no

---

<sup>179</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/21 (1893.11.01): 165.

<sup>180</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/20 (1893.10.16): 157.

<sup>181</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VII/21 (1893.11.01): 165.

<sup>182</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/1 (1894.01.01): 6.

<sup>183</sup> «Instituto Musical», *O Século* XIV/4294 (1894.01.07): 5.

<sup>184</sup> «Instituto Musical», *O Século* XIV/4302 (1894.01.15): 2.

<sup>185</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/3 (1894.02.01): 22.

<sup>186</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/2 (1894.01.16): 13.

Salão do Teatro de S. Carlos.<sup>187</sup> O noticiário do *Amphion* continua a testemunhar o bom acolhimento da iniciativa por parte do público, verificando-se também a tentativa de promover a pedagogia praticada na instituição:

É sempre com o maior prazer que anunciamos estas audições, não só porque por elas se pode avaliar o grau de adiantamento dos alunos, como também demonstram o bom método de ensino dos ilustres professores do Instituto.<sup>188</sup>

Um episódio interessante da breve história do Instituto Musical é o momento da colaboração com o pianista José Viana da Mota. De facto, há alguns dados que contribuem para demonstrar uma proximidade entre esta figura e os professores do Instituto Musical. É o caso do concerto de despedida de Viana da Mota no Teatro da Trindade, em Novembro de 1893, no qual executou o Quarteto em *Mib* M, op. 16, de Beethoven com Filipe Duarte, Alfredo Gazul e Morais Palmeiro,<sup>189</sup> bem como a ocasião da sua partida para Paris, alguns dias depois, em que estiveram presentes os professores do Instituto, incluindo Júlio Neuparth, entre outras personalidades do meio musical. Também a Associação dos Professores de Música de Lisboa, designação que a Associação Música 24 de Junho adoptou em 1893 com a revisão dos estatutos, esteve representada pelo seu presidente, José Ferreira Braga.<sup>190</sup> A colaboração entre Viana da Mota e os responsáveis pelo Instituto Musical materializar-se-ia alguns meses mais tarde, no Verão de 1894, na ocasião do regresso do pianista a Lisboa. De facto, em Junho o *Amphion* anuncia que «cedendo a instantes pedidos dos proprietários do Instituto Musical, o notável pianista vai abrir na sede deste estabelecimento de ensino uma aula especial de piano sob a sua direcção».<sup>191</sup> No mesmo número é publicado o anúncio referente a este curso especial de piano temporário, «que começará a vigorar no próximo dia 4 de Junho, continuando todas as segundas e quintas feiras pelas 2 horas da tarde durante os meses em que o notável pianista permanecer em Lisboa».<sup>192</sup> Não é possível encontrar no *Amphion* qualquer outra referência à colaboração de Viana da Mota com o Instituto Musical. Refira-se, no entanto, que no exemplar consultado, originalmente pertença de Ernesto Vieira, existe um comentário manuscrito em que se pode ler: «Alunos que se apresentaram: 0». Este comentário é afinal

---

<sup>187</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/11 (1894.06.01): 85.

<sup>188</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/10 (1894.05.16): 77.

<sup>189</sup> Z., «Concertos», *Amphion* VII/22 (1893.11.16): 171.

<sup>190</sup> «José Viana da Mota», *Amphion* VII/23 (1893.12.01): 179.

<sup>191</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/11 (1894.06.01): 85.

<sup>192</sup> [Anúncios], *Amphion* VIII/11 (1894.06.01): 88.

de contas revelador de um primeiro fracasso da nova instituição, situação que no *Amphion* parece ter sido encoberta.

O início do novo ano lectivo é anunciado mais uma vez para Outubro, com as matrículas a decorrer em Setembro. Ainda em Agosto é anunciada a fundação de um Instituto Musical em Ponta Delgada, dirigido pelo professor de piano local Francisco Peixoto da Silveira.<sup>193</sup> Entretanto, Francisco Baía abandonou o corpo docente e a sociedade proprietária do Instituto Musical de Lisboa,<sup>194</sup> tendo a aula de piano ficado a cargo de Emílio Lami. Para este ano são anunciadas também as aulas de flauta, clarinete, oboé, cornetim, trompa, trombone, harpa e órgão, apesar de não haver referências aos respectivos professores.<sup>195</sup> Existiam também aulas de Rudimentos, que continuavam a cargo de Luís Filgueiras, bem como de Harmonia e Instrumentação, ambas a cargo de Júlio Neuparth,<sup>196</sup> sendo a última mais uma novidade do novo ano.<sup>197</sup>

Antes do início do ano lectivo 1894-1895 tinha sido por várias vezes anunciada a intenção de fazer representar as óperas *Les pêcheurs de perles* e *La Sonnambula* pelos alunos de canto do Instituto Musical. Depois de se ter avançado com a hipótese do Teatro do Ginásio,<sup>198</sup> e até do próprio Teatro de S. Carlos,<sup>199</sup> as representações acabaram por realizar-se no Teatro Avenida, com coristas recrutados em Badajoz.<sup>200</sup> Numa crítica publicada no *Amphion*, Júlio Neuparth atribui o mérito deste empreendimento ao professor Alfredo Gazul, felicitando igualmente todos os alunos participantes pelo trabalho desenvolvido: «É assim que se pode e deve incitar quem trabalha e quer honrar a sua pátria».<sup>201</sup> Num texto do *Amphion*, provavelmente também da autoria de Neuparth, a acção do Instituto Musical é mais uma vez enaltecida, observando-se igualmente uma crítica à indiferença do público: «Foi um verdadeiro serviço que o Instituto prestou à arte portuguesa, mas um serviço cuja alta importância o público não compreendeu».<sup>202</sup> Apesar de tudo, as representações de 24 e 26 de Novembro foram repetidas a 8 e 9 de Dezembro, e o *Amphion* continuou a insistir no êxito da iniciativa do Instituto Musical. Os alunos representaram também as mesmas

---

<sup>193</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/15 (1894.08.01): 117.

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> «Instituto Musical», *Amphion* VIII/16 (1894.08.16): 123.

<sup>196</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/18 (1894.09.16): 140-141.

<sup>197</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/17 (1894.09.01): 132.

<sup>198</sup> J. R. [João RIBALTA], «Theatros – Ginásio», *Amphion* VIII/20 (1894.10.16): 155.

<sup>199</sup> «Instituto Musical», *Amphion* VIII/16 (1894.08.16): 123.

<sup>200</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/22 (1894.11.16): 174.

<sup>201</sup> J. NEUPARTH, «Crónica Quinzenal – Dois espectáculos promovidos pelo Instituto Musical no teatro da Avenida com as óperas *Sonnambula* e *Pescadores de Pérolas*», *Amphion* VIII/22 (1894.11.16): 173.

<sup>202</sup> [J. NEUPARTH], «As óperas *Sonnambula* e *Pescadores de Pérolas* pelo alunos dos Instituto Musical», *Amphion* VIII/23 (1894.12.01): 180.

óperas em três espectáculos no Teatro Garcia de Resende em Évora.<sup>203</sup> No final do ano lectivo os alunos de canto partiram para o norte do país, acompanhados por alguns professores, para uma série de concertos em Coimbra, Viseu, Porto, Viana do Castelo, Braga, Aveiro e Guimarães.<sup>204</sup>

A actividade do Instituto Musical parece ter terminado neste ponto, visto que não há no *Amphion* qualquer referência ao início do ano lectivo 1895-1896. Também não se encontra nenhum dado sobre as circunstâncias do seu encerramento. Existe apenas um texto de Abril de 1896 em que Júlio Neuparth, a propósito da biografia de Luís Filgueiras, menciona o Instituto Musical, «essa instituição que tantos benefícios podia prestar à arte mas que a mesquinhez do nosso meio não consentiu que passasse de uma tentativa frustrada».<sup>205</sup> Desta forma, o Instituto Musical deve ter sobrevivido apenas durante dois anos lectivos consecutivos, 1893-94 e 1894-95, e a sua produção foi, de facto, muito modesta, havendo apenas a registar um aluno de canto, André Lafargue, que foi estudar para Milão,<sup>206</sup> bem como dois alunos que se apresentaram em *Les pêcheurs de perles* e que foram escriturados para o Teatro Infante D. Afonso, no Porto, para fazerem *Martha* e *Mignon* em português.<sup>207</sup> Trata-se de uma instituição de ensino cuja criação parece dever-se a uma preocupação com o progresso do meio musical português. O discurso de Consiglieri Pedroso destaca a sua importância no contexto da preocupação com a educação e a instrução pública, tidas como essenciais no processo de regeneração da sociedade, sendo também indicativo do estatuto que a música assumia nesse âmbito para os intelectuais republicanos.

Um dos factores que pode ter contribuído para a não abertura do Instituto Musical no ano lectivo 1895-96 foi a nomeação de Júlio Neuparth para professor de Harmonia do Conservatório a 18 de Outubro de 1895.<sup>208</sup> Em Setembro anunciava-se que Monteiro de Almeida tinha pedido a reforma, após mais de 30 anos de exercício do cargo de professor de Contraponto e Fuga.<sup>209</sup> Frederico Guimarães foi deslocado da aula de Harmonia para a de Contraponto, assumindo Neuparth, então com 32 anos de idade, a aula de Harmonia a título provisório, e a título definitivo em 1898.<sup>210</sup> É durante este período de três anos que se

---

<sup>203</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/23 (1894.12.01): 182.

<sup>204</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* IX/10 (1895.05.31): 78.

<sup>205</sup> J. NEUPARTH, «Biografias – Luís Filgueiras», *Amphion* X/8 (1896.04.30): 58.

<sup>206</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* IX/3 (1895.02.15): 22.

<sup>207</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* IX/13 (1895.07.15): 102.

<sup>208</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* IX/20 (1895.10.31): 159.

<sup>209</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* IX/17 (1895.09.15): 133.

<sup>210</sup> GEPIB: XVIII, 644.



pode observar um dos seus esforços mais evidentes ao nível pedagógico, com a tradução de alguns tratados franceses, nos quais se destacam os prefácios que acrescentou.

### II.3 – A obra pedagógica

As suas preocupações pedagógicas são na realidade anteriores a esta época, tendo-se manifestado desde cedo, como demonstra a sua tradução para língua portuguesa do *Curso de Harmonia Teórica e Prática* de François Bazin, realizada provavelmente entre 1884 e 1887, portanto ainda antes dos 25 anos. De facto, Júlio Neuparth tinha recentemente terminado os seus estudos teóricos (em 1884), sendo apresentado na capa como «Aluno premiado nas aulas de Harmonia, Contraponto e Fuga do Conservatório Real de Lisboa». No seguinte excerto do seu Prefácio é possível observar a sua intenção de contribuir para o desenvolvimento do meio musical português, bem como de acompanhar outros países que considera mais desenvolvidos nesta área:

O empreendimento de um trabalho desta ordem vem finalmente preencher entre nós uma grande lacuna que de dia para dia se tornava mais sensível.

Até hoje não existia traduzido e impresso no nosso idioma Curso ou Tratado de Harmonia com o desenvolvimento e importância do que apresento, de forma que um artista que ignorasse qualquer língua estrangeira se via então na impossibilidade de aprender os processos que a prática lhe não podia ensinar. Isto conservava pois o nosso país num estado de atrofia musical a que não era difícil prestar remédio, atendendo ao desenvolvimento constante dos outros países na especialidade que desejo propagar.<sup>211</sup>

Durante os primeiros anos de professor de Harmonia do Conservatório seguir-se-iam as traduções de outros dois tratados: o *Novo Tratado de Instrumentação* de François-Auguste Gevaert e o *Tratado Completo de Harmonia Teórica e Prática* de Émile Durand. Ambos os tratados tinham sido adoptados oficialmente no curso de Harmonia do Conservatório, numa reforma oficial proposta por Frederico Guimarães e anunciada no *Amphion* no final de 1894.<sup>212</sup> É possível que a intenção de Júlio Neuparth de traduzir os dois tratados tenha

---

<sup>211</sup> J. NEUPARTH [1884-87].

<sup>212</sup> [J. NEUPARTH], «Crónica», *Amphion* VIII/20 (1894.10.16): 157.

sido despertada devido a este factor, mas é igualmente importante ter em conta que nesta altura ainda leccionava no Instituto Musical, designadamente as aulas de Harmonia e Instrumentação. Desta forma, é natural que estas traduções sejam o resultado de uma necessidade sentida ainda nessa fase. Sabe-se também, por meio de um anúncio publicado no *Amphion*, que Neuparth deu aulas particulares de Harmonia e Contraponto em sua casa, pelo menos no final de 1895.<sup>213</sup>

A tradução portuguesa do *Novo Tratado de Instrumentação* de François-Auguste Gevaert é pela primeira vez anunciada no *Amphion* em Junho de 1896, e para que a sua publicação fosse levada a efeito a editora Neuparth estava em conversações com a editora Henry Lemoine de Paris. É possível constatar a importância conferida a este acontecimento, nomeadamente quando se afirma que se trata de «um empreendimento altamente artístico e que deve fazer grandíssimo sucesso entre nós, visto ser o primeiro tratado de instrumentação que se publica em português».<sup>214</sup> Considerando-se que «o merecimento da obra está a cima de qualquer elogio»,<sup>215</sup> anuncia-se que a sua distribuição em fascículos será iniciada em Março de 1897, e informa-se também que está a suscitar grande entusiasmo entre artistas e amadores.<sup>216</sup> Assim, cerca de 10 anos após a tradução do tratado de harmonia de Bazin, Neuparth faz publicar a versão portuguesa do tratado de instrumentação de Gevaert, incluindo mais uma vez um prefácio da sua autoria. O excerto seguinte remete-nos mais uma vez para a sua intenção de promover o desenvolvimento do meio musical português, nas suas palavras, de “prestar um serviço à arte nacional”. É igualmente visível a ideia de luta por um desenvolvimento artístico gradual, bem como o incentivo a iniciativas deste tipo, por aquilo que contribuem para o progresso da música em Portugal:

Quando, há cerca de dez anos, traduzi em português o Cours d’harmonie de F. Bazin, tive a intenção única de prestar um serviço à arte nacional. A edição dessa obra, feita pela casa Neuparth & C.<sup>a</sup>, de que eu era e sou sócio, representou então, por assim dizer, um arrojo de iniciativa. Ia-se lutar contra a mesquinhez do nosso meio musical; ia-se sacrificar trabalho e dinheiro a bem de um ideal artístico; ia-se finalmente meter ombros a uma empresa, cujos resultados se afiguravam muito problemáticos. [...]

---

<sup>213</sup> «Agência do Amphion», *Amphion* IX/18 (1895.09.30): 144.

<sup>214</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* X/12 (1896.06.30): 93.

<sup>215</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* X/22 (1896.11.30): 172.

<sup>216</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* XI/3 (1897.02.15): 144.

Hoje a primeira edição desse livro acha-se completamente esgotada, o que significa que em Portugal o desenvolvimento artístico se vai acentuando, embora lentamente, e que se houver quem se abalance a ousados empreendimentos não apelará em vão para o auxílio dos que se interessam verdadeiramente pelos progressos da Arte musical.<sup>217</sup>

Alguns meses após o anúncio relativo ao tratado de Gevaert, é a vez da versão portuguesa do *Tratado Completo de Harmonia Teórica e Prática* de Émile Durand. A primeira notícia acerca deste é de Setembro de 1896, quando se informa que a editora Neuparth está em negociações com a editora Alphonse Leduc para o efeito.<sup>218</sup> A distribuição em fascículos iniciar-se-ia apenas em Março de 1898, e a importância que lhe era atribuída é também evidente quando se assevera que «esta obra, de uma utilidade indiscutível e que todo o bom músico deve possuir, é hoje reputada como a melhor e a mais desenvolvida que se tem escrito no seu género».<sup>219</sup> No entanto, ao contrário dos dois casos anteriores, neste tratado Júlio Neuparth não acrescentou a sua voz.

Mas os objectivos pedagógicos de Júlio Neuparth não se limitavam apenas às suas próprias obras, verificando-se também na sua acção enquanto proprietário da editora Neuparth. De facto, no período da transição de século, a editora Neuparth efectuou um esforço assinalável na publicação de inúmeras obras didácticas, destinadas nomeadamente aos cursos do Conservatório. Refira-se o caso dos métodos para o recentemente reformulado curso de piano do Conservatório, publicados em fascículos mensais e acompanhados de texto com explicações técnicas e gravuras exemplificativas, o que foi considerado «uma ideia magnífica por isso que proporciona ao grande número de amadores da província o ensejo de aprender piano, servindo-se para isso de bases seguras do sistema adoptado no único estabelecimento do Estado para o ensino da música».<sup>220</sup> É aqui notória uma preocupação com a descentralização e a democratização do ensino da música, evidente também na criação de uma assinatura especial dedicada aos «numerosos clientes da província e ilhas».<sup>221</sup> Para além destes métodos para o curso de piano há ainda a registar, por exemplo, os *Solfejos* de Francisco de Freitas Gazul e a *Teoria Musical* de Ernesto Vieira, ambos destinados igualmente aos alunos do Conservatório.

---

<sup>217</sup> J. NEUPARTH [1897].

<sup>218</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* X/17 (1896.09.15): 134.

<sup>219</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* XII/14 (1898.02.28): 58.

<sup>220</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* X/23 (1896.12.15): 181.

<sup>221</sup> [J. NEUPARTH], «Noticiário», *Amphion* XI/21 (1897.11.15): 331.

A acção pedagógica desenvolvida por Júlio Neuparth teria sequência já no início do século XX com a publicação dos *Ditados Musicais*, bem como do livro *Os Grandes Períodos da Música* (1911) que, de acordo com Ernesto Vieira, constitui «o primeiro trabalho que se publica em língua portuguesa sobre a história geral da música».<sup>222</sup> Esta obra é uma colectânea de textos que apareceram originalmente no *Diário de Notícias* integrados na série «Crónicas Musicais», constituída por cerca de 250 artigos de opinião e de divulgação publicados entre 1903 e 1914.<sup>223</sup> Os *Ditados Musicais*, publicados em 1910,<sup>224</sup> são mais uma obra didáctica dedicada especificamente à aula de Rudimentos e Solfejo do Conservatório, a qual seria reformulada mais tarde em colaboração com Augusto Machado, resultando nas *Lições de Solfejo*, publicadas em 1921, portanto já após a sua morte em 1919. Nos *Ditados Musicais*, Júlio Neuparth inclui novamente um prefácio seu. No excerto que se segue são mais uma vez evidentes as suas preocupações pedagógicas, a intenção de responder às necessidades da educação musical com o objectivo de promover o desenvolvimento do meio tendo como referência o progresso:

[...] E, força é confessar que sob o ponto de vista pedagógico, o ditado ocupa hoje um lugar importantíssimo e nada inferior ao solfejo.

Se entre nós, a sua pratica ainda não se tinha imposto como objecto imprescindível para uma perfeita educação musical, razão de sobejo para que se não demore por mais tempo a sua adopção nas classes do Conservatório, onde por certo prestará serviços que se reflectirão no desenvolvimento e no progresso do nosso meio musical. [...]

Dando à publicidade este modesto trabalho, tivemos em vista prestar um pequeno serviço à educação musical do nosso meio, onde abundam as vocações que tanto mais se revelarão quanto se empreguem os meios pedagógicos em harmonia com o progresso e com a orientação mais lógica e persuasiva.<sup>225</sup>

\* \* \*

---

<sup>222</sup> E. VIEIRA 1910: iv.

<sup>223</sup> Ver lista completa no Anexo B. Júlio Neuparth dirigiu a secção musical do *Diário de Notícias* entre 1893 e 1919, ano da sua morte. Em 1893 substituiu no cargo o crítico musical Joaquim Pessoa (1850-1893), pai do escritor e poeta Fernando Pessoa. Cf. «Joaquim Pessoa», *Diário de Notícias* (14.07.1893): 1.

<sup>224</sup> De acordo com a datação atribuída pela Biblioteca Nacional.

<sup>225</sup> J. NEUPARTH [1910].

A ideologia republicana foi profundamente marcada pela crença no papel indispensável da educação e do ensino na construção de uma nova sociedade, a tão desejada regeneração de um estado de decadência a que a Monarquia tinha conduzido o país. De facto, os republicanos consideravam a educação como o principal factor do progresso da humanidade, pelo que só a sua difusão possibilitaria a regeneração material e moral, que por sua vez conduziria à formação de um Portugal novo. Esta utopia educativa ocupava um lugar central na cultura política republicana, e os seus mais destacados dirigentes encaravam a instrução do povo como a condição indispensável para a sua própria consciencialização cívica e para a sua elevação moral. A ideologia positivista que dominava o pensamento republicano português integrava a crença iluminista no progresso por via da propagação das luzes. A defesa da democratização do ensino por parte dos republicanos encontra assim justificação na crença de que o progresso seria uma consequência da difusão da educação.

As preocupações pedagógicas de Júlio Neuparth reflectiram-se numa acção que tomou múltiplas formas: a criação do Instituto Musical, a actividade de docente, as traduções de tratados de referência na época e os escritos de divulgação, para além da actividade da casa editora que dirigia. Todos estes aspectos devem ser vistos como uma realização prática das suas preocupações, revelando o seu empenho e a sua dedicação à causa da educação musical. O Instituto Musical é um exemplo de uma iniciativa particular, e não do Estado, que apesar de ter sido uma experiência efémera não deixa de ter um significado pedagógico relevante. No discurso de Júlio Neuparth são detectáveis traços de uma preocupação com a descentralização e a democratização do ensino da música, sendo evidente sobretudo a ideia de que a música desempenha um papel essencial no progresso. Contudo, no seu discurso, pelo menos no que aqui foi analisado, nunca se registou uma responsabilização da Monarquia pelo estado decadente do país. Apesar disso, estes são dados que permitem sugerir a afinidade do pensamento e da acção de Júlio Neuparth com a ideologia republicana.

## CAPÍTULO III

### *O discurso sobre a «classe musical»*

#### III.1 – A «questão social»

Foi no contexto da Revolução Francesa que nasceu a identificação da esquerda política com uma forte posição democrática, a qual constituía a manifestação da sua incompatibilidade com o *ancien régime*. Com efeito, a esquerda ambicionava destituir o poder de toda uma classe socioeconómica governante, considerando que a soberania do povo era negada pelos sistemas políticos restritivos e repressivos, bem como pelas estruturas sociais desiguais que aquela promovia. Assim, a tradição democrática da esquerda estava, desde o seu início, associada a uma apologia da justiça social. Enquanto ideologia política, as ideias socialistas emergiram não só como uma reacção ao fracasso da Revolução Francesa na produção de uma transformação social mais completa, mas também em resposta às consequências económicas e sociais da Revolução Industrial. De facto, as sociedades desta época assistiam ao início de uma reorganização capitalista da economia que teve efeitos profundos na situação da classe trabalhadora: o crescimento industrial desregulado accionado pelo capitalismo, muitas vezes assente em práticas de inumanidade, originou a formação de uma nova população urbana e o alastramento das desigualdades, uma situação que estimulava ainda mais os defensores das novas doutrinas. Durante o século XIX, o pensamento socialista forjou a sua independência e expandiu o seu espaço sobretudo por meio dos seus conflitos com o liberalismo. Se a ideologia liberal propunha uma sociedade de tipo individualista, resistindo à ideia de uma cidadania democrática e menosprezando as capacidades cívicas das massas, o socialismo rejeitava o indivíduo liberal livre e soberano em favor da soberania popular. À medida que as ideias liberais dominavam as políticas públicas em meados do século XIX, as ideias socialistas tornavam-se mais convincentes na análise e crítica dos seus efeitos (pretensamente) nocivos para a sociedade, insistindo nomeadamente na demonstração das relações causais entre propriedade privada, filosofias individualistas e um sistema económico de dominação de classe.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> ELEY (2002: 17-19, 21, 30-31), ESENWEIN (2005b: 2227) e REES (2005: 415).

Nesta conjuntura, foram vários os pensadores que procuraram reflectir sobre as mudanças políticas, económicas e sociais que presenciavam. Nos anos 30 do século XIX despontaram os chamados «socialistas utópicos» — Charles Fourier, Saint-Simon, Robert Owen e os seus seguidores —, pensadores que, apesar de também terem alimentado divergências nalguns pontos, estavam de acordo em ver a «questão social» como algo fundamental. Consideravam que todo o homem tinha o dever de promover o bem-estar de todos os membros da sociedade, algo incompatível com a manutenção de uma ordem social baseada na competição entre os indivíduos pelos meios de sobrevivência. Na sua perspectiva, se os aspectos económicos e sociais da vida do homem fossem organizados de modo adequado, as formas tradicionais de organização política baseadas no conflito e na competição seriam rapidamente ultrapassadas por uma nova ordem de paz internacional e colaboração. O socialismo utópico não continha nenhuma crítica da economia capitalista nem do estado não democrático, focando-se antes em questões religiosas e filosóficas, tais como a censura da autoridade moral do Cristianismo estabelecido. Não estavam ainda em causa as ideias de proletariado, capitalistas e luta de classes, nem se acreditava ainda na necessidade de uma luta revolucionária entre o proletariado e a burguesia para se conseguir pôr em prática um novo plano social. Na verdade, as ideias destes socialistas utópicos são anteriores à existência de um operariado maduro, mas a sua circulação impulsionou a emergência dos movimentos laborais na Europa ocidental a partir da década de 1830.<sup>227</sup>

O movimento socialista moderno foi inaugurado com o *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848), de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), um panfleto polémico dirigido a um operariado em crescimento e publicado num período de agitação política por toda a Europa, embora não tenha tido grande impacto nos revolucionários da época. Trata-se de um documento importante para história do socialismo pelo facto de apresentar de forma resumida a base teórica do socialismo moderno. A doutrina exposta no *Manifest* apresenta vários aspectos distintivos. Refira-se, em primeiro lugar, a ideia segundo a qual o plano político e cultural das sociedades (a superestrutura) é moldado principalmente pelas forças de produção material (a base). O culminar do desenvolvimento dos modos e relações de produção origina uma revolução social, e desta forma as sociedades avançam progressivamente desde estádios mais primitivos (feudalismo) para outros mais sofisticados (capitalismo). Em segundo lugar, destaca-se a relação entre estado e classe: o estado é visto essencialmente como uma instituição baseada em classes que expressa os interesses dos grupos políticos e económicos dominantes na sociedade, e é a

---

<sup>227</sup> ESENWEIN (2005b: 2227-2228) e ELEY (2002: 28).

luta dialéctica entre classes dominantes e dominadas que fornece o ímpeto para o desenvolvimento social e económico. Finalmente, deve ser mencionada a missão histórica especial que era atribuída ao proletariado. Marx e Engels prediziam que esta nova classe, conduzida à miséria pelo capitalismo, se tornaria no agente da transformação revolucionária da ordem existente. Com o advento da revolução, o proletariado arrancaria às classes médias o controlo do estado, estabelecendo a sua própria hegemonia, o que lhe permitiria criar as condições materiais para a construção do socialismo. Até lá viver-se-ia no comunismo, uma sociedade sem estado e sem classes. Vistos como o segmento mais avançado do proletariado de cada nação, tendo em conta a sua (suposta) capacidade para compreender em que direcção a sociedade se estava a mover, os comunistas assumiam uma missão fundamental, a qual consistia em elevar a consciência de classe dos trabalhadores explorados para que estes compreendessem o seu papel na história. Assim, estes autores projectavam uma civilização que abolisse as divisões baseadas na propriedade privada e no mercado, bem como o desaparecimento dos estados opressivos e da classe média industrial (a «burguesia»), idealizando uma nova forma de sociedade igualitária, tão próxima da liberdade perfeita quanto possível.<sup>228</sup>

A obra referida ostenta diversos elementos que são anteriores à data da sua publicação. Ao articularem a sua visão da sociedade futura, Marx e Engels apropriaram-se do conceito de «comunismo», o qual, na verdade, já tinha sido adoptado por inúmeros grupos políticos e religiosos minoritários em toda a Europa para designar uma sociedade igualitária e organizada de forma comunal. Este conceito difundiu-se a partir do exemplo da *Conjuration des Égaux*, fundada em 1796 e liderada por Gracchus Babeuf (1760-1797), e rapidamente ficou associado ao fim mais extremo do espectro do pensamento socialista francês, indicando os grupos que rejeitavam completamente a sociedade existente e a crença de que os meios violentos eram necessários para atingir a sociedade ideal. Assim, o uso do termo «comunista» por parte de Marx e Engels decorria da sua intenção de identificarem o seu ramo de pensamento no contexto das ideias socialistas: o termo possuía, com efeito, uma conotação militante, pelo facto de estar associado à noção de luta de classes, que contribuía para se demarcarem dos chamados «socialistas utópicos». Para além do termo em si, o *Manifest* incluía também várias ideias que o antecederam no pensamento socialista que se desenvolvera até então. Mencione-se a consciência de que a industrialização estava a transformar as relações humanas, a identificação do operariado como agente de mudança, a ideia de luta de classes, a necessidade de uma «ditadura do

---

<sup>228</sup> REES (2005: 414) e ESENWEIN (2005b: 2228-2229).



proletariado» para atingir o comunismo, bem como a descrição da natureza da futura sociedade comunista. Aquilo que tornou distinta a versão do comunismo concebida por Marx e Engels foi o facto de ter reclamado uma visão «científica» do mundo. Os autores produziram uma análise da sociedade contemporânea e das tendências no seu desenvolvimento, apresentando o comunismo como o resultado inevitável de um processo de mudança histórica, o qual envolvia uma luta de classes instigada por um operariado que se confrontava com a opressão económica. O próprio Marx denominava a sua teoria como «socialismo científico», distinguindo-a do «utopismo» característico dos planos visionários dos expoentes iniciais do socialismo, os quais menosprezava enquanto filósofos ingénuos que não se adequavam à lógica social da nova era capitalista.<sup>229</sup>

Note-se, no entanto, que o *Manifest der Kommunistischen Partei* não pode ser visto como a exposição completa da doutrina marxista, tendo em consideração que Marx não tinha ainda elaborado completamente o seu sistema de pensamento. A sua produção teórica é reveladora de uma adesão aos movimentos intelectuais mais relevantes da sua época, consistindo numa síntese de socialismo francês, filosofia germânica, economia política britânica e novos métodos e linguagem das ciências naturais. Deve ser destacada a sua absorção da visão hegeliana da história humana enquanto um processo racional de avanço intelectual e cultural que se dava por meio de um debate racional designado como dialéctica, o qual foi interpretado por Marx como a crítica necessária da ordem existente. É também importante mencionar a sua adopção da noção de «estranhamento»/«alienação», tomada da crítica da religião de Feuerbach e aplicada à teoria económica: Marx reprovava a alienação a que via os operários sujeitos num sistema económico baseado na propriedade privada, pelo facto de não encontrarem gratificação ou possibilidade de desenvolvimento próprio no seu trabalho.<sup>230</sup> Alguns pontos essenciais tinham sido já expostos ainda antes do *Manifest*, aquando da publicação de *Die deutsche Ideologie* (1845-46), obra em que Marx e Engels apresentaram um esboço de uma história racional da humanidade. Mas os autores enganaram-se quanto às perspectivas de revolução. De facto, o ano de 1848 não assistiu à crise final do capitalismo; o seu desenvolvimento estava apenas no início. Com o fracasso das revoluções de 1848 e a constatação de que estas não tinham produzido a reforma política e social desejada, Marx concentrou-se numa análise do modo capitalista de produção e ligou-se aos movimentos laborais nascentes na Alemanha, especialmente através da I Internacional, que ajudou a fundar em 1864. A elaboração da sua teoria

---

<sup>229</sup> ELEY (2002: 27), ESENWEIN (2005b: 2228) e REES (2005: 415).

<sup>230</sup> ESENWEIN (2005b: 2229), MEGILL (2005: 1357) e REES (2005: 415).

económica foi incentivada em 1857 pela primeira grande crise cíclica da economia capitalista europeia e culminaria em 1867-71 com a publicação do primeiro volume de *Das Kapital*, vista como a sua principal obra, apesar de nunca ter sido terminada. Aqui o autor procurou compreender a estrutura profunda do capitalismo, focando-se naqueles que via como os seus aspectos irracionais e exploradores, e dando assim continuidade às suas ideias acerca da alienação. Marx aplicou também uma ênfase maior nas forças sociais e estruturas objectivas que tornariam possível a transformação radical do sistema económico e social.<sup>231</sup>

Porém, o marxismo é mais do que simplesmente as ideias de Marx, e para uma compreensão adequada desta doutrina é necessário ter em conta tanto as ideias originais como as ideias derivadas. A partir do início da década de 1880, Engels desenvolveu esforços no sentido de popularizar as teorias de Marx, nomeadamente recuperando obras antigas e publicando obras novas. Geria igualmente uma rede internacional de contactos socialistas, a qual se expandiu com a fundação da II Internacional, que ajudou a lançar em 1889. Com tudo isto, Engels contribuiu para o estabelecimento de uma tradição política marxista. A sua actuação, todavia, não foi isenta. De facto, Engels procurou demonstrar que o marxismo não era apenas uma teoria revolucionária, mas sim uma visão científica do mundo que revelava as complexidades da sociedade. Neste sentido considerou que, tal como Darwin tinha descoberto a lei do desenvolvimento orgânico, também Marx tinha descoberto a lei do desenvolvimento da história humana, que denominou de «materialismo histórico» (expressão que o próprio Marx nunca terá usado). Assim, a teoria que Marx concebera como uma análise e crítica do capitalismo foi enquadrada por Engels numa visão geral da história, uma intervenção que atenuou algumas preocupações iniciais de Marx, como foi o caso da crítica da alienação. A elaboração engelsiana da doutrina marxista apelou especialmente a uma geração de socialistas que amadureceu no final do século XIX, um período em que o positivismo estava no auge, e teve um impacto significativo no desenvolvimento posterior do socialismo. O legado mais importante de Marx e Engels consistiu na ideia de que o modo de produção da vida material condiciona o processo geral da vida social, política e mental: não é a consciência do povo que determina o seu ser, mas, pelo contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência.<sup>232</sup>

O marxismo assumiu-se, de facto, como a corrente predominante na época, mas destacaram-se também outras propostas no seio do movimento socialista. Uma das alternativas não-marxistas mais fortes foi o anarquismo, um movimento ideológico com

---

<sup>231</sup> ELEY (2002: 35-38) e MEGILL (2005: 1358).

<sup>232</sup> MEGILL (2005: 1357, 1359), ESENWEIN (2005b: 2230) e ELEY (2002: 38, 41-42).

origem no período da Revolução Francesa e cujas ideias se cristalizaram numa doutrina política formal apenas em meados do século XIX, tendo-se destacado pensadores como Godwin, Proudhon e Bakunin. Apesar de nunca terem constituído um movimento ideológico homogéneo, os anarquistas de todas as escolas estavam unidos na oposição ao marxismo, e foi a rivalidade contínua entre anarquistas e marxistas que alimentou os debates doutrinários e as divisões organizacionais que marcaram tanto a I Internacional (1864-1876) como a II Internacional (1889-1914). As divergências deviam-se a uma visão diametralmente oposta em relação ao papel do estado: se para os marxistas este era um veículo necessário para governar a sociedade até que o comunismo fosse atingido, os anarquistas rejeitavam completamente a noção de que pudesse ter uma função positiva. Um princípio central no movimento anarquista era o da «propaganda pelo acto», uma tática de acção directa advogada por alguns elementos a partir da década de 1870 que consistia na promoção de sabotagens, greves, manifestações, bem como ataques a símbolos de classe, estado e religião, assaltos a bancos, assassinatos políticos e atentados. Estes elementos acreditavam que esta era a única forma de intimidar as classes «superiores» e derrubar o sistema capitalista. Deste modo contribuíram para a criação da imagem de que o anarquismo pretendia a destruição da civilização, um estigma que foi projectado tanto pelas autoridades governamentais como pela imprensa e que obscureceu o facto de muitos anarquistas estarem alinhados com correntes mais pacifistas. Na viragem para o século XX, praticamente morto por toda a Europa, o movimento anarquista foi revitalizado pela sua fusão com o sindicalismo revolucionário, uma nova doutrina que aliava o sindicalismo e a tática da acção directa, tendo resultado no anarco-sindicalismo. A estratégia do movimento baseava-se no princípio segundo o qual as organizações culturais e económicas operárias (os sindicatos) eram mais eficientes na luta contra as forças organizadas do governo e do capitalismo, nomeadamente por meio da greve geral, que criaria condições para o colapso da economia e do estado. Em alguns países, o anarco-sindicalismo constituiu-se como um poderoso movimento de massas, mas o seu desenvolvimento seria inibido pela emergência de regimes autoritários de direita e de esquerda.<sup>233</sup>

Mas o maior desafio para o marxismo surgiu nesta época de dentro da própria corrente marxista do socialismo, quando, no final da década de 1890, um grupo de pensadores revisionistas questionou a validade de vários dos seus princípios fundamentais, rejeitando a interpretação rígida assumida pela II Internacional. Esta organização, que pretendia encorajar a cooperação entre os partidos socialistas dos diferentes países

---

<sup>233</sup> ESENWEIN (2005a: 66-69), ESENWEIN (2005b: 2230-2231) e REES (2005: 416).

europeus, debateu vários pontos nucleares da doutrina. Os expoentes do marxismo estavam de acordo em relação à ideia de que o objectivo da história era atingir uma sociedade sem exploração e sem classes, com verdadeira liberdade, com desenvolvimento da ciência e da tecnologia; os desacordos estavam no modo como isso seria alcançado. Eduard Bernstein, um dos teóricos do movimento revisionista, acreditava que o socialismo poderia ser atingido por meios não revolucionários, designadamente através de uma reforma do capitalismo, contrariando a profecia de Marx segundo a qual o colapso deste era inevitável. Considerava igualmente que o estado deveria ser usado como veículo para a abolição de todos os privilégios de classe, bem como para a promoção dos direitos democráticos de todos os grupos da sociedade (e não somente do operariado). Alguns teóricos, tais como Kautsky e Plekhanov, adoptaram uma posição anti-revisionista, afirmando a sua fé na imutabilidade dos princípios do marxismo e recordando que o caminho revolucionário era central para Marx. O revisionismo implicava o abandono da retórica da transformação revolucionária e a aceitação da permanência do capitalismo (cujo sucesso, com a redistribuição justa dos produtos, daria origem ao socialismo), e por esse motivo foi rejeitado por muitos como uma heresia. Foi neste contexto que Lenine formulou uma interpretação distinta do marxismo, publicada em 1917 e promovida como a versão autorizada pelo regime que se estabeleceu depois da Revolução de Outubro. Mais tarde, com Estaline, esta versão ficaria conhecida como «marxismo-leninismo».<sup>234</sup>

As ideias socialistas assumiram uma importância destacada no panorama europeu da segunda metade do século XIX, uma situação que se deveu a várias razões. Um factor fundamental foi a influência crescente do positivismo entre os pensadores europeus. De facto, a crença de que uma compreensão dos mundos natural e social podia ser atingida através do conhecimento científico inspirou de modo determinante o desenvolvimento das cosmologias políticas de socialistas como Saint-Simon e Marx. Este último, em particular, como já foi referido, considerava que o seu socialismo era distinto de outros precisamente pela sua abordagem «científica» ao estudo da economia e da sociedade. Para o crescimento do movimento socialista nesta época contribuiu também a mutação geral da visão em relação ao papel do estado na sociedade, algo que foi proporcionado pela consciência do insucesso do *laissez-faire* político e económico liberal, pela segunda vaga de industrialização e pela emergência da sociedade de massas. Entre as causas que favoreceram a ascensão do socialismo neste período há a destacar igualmente o incremento das dimensões do operariado nas nações industrializadas (as novas aglomerações urbanas eram um ambiente

---

<sup>234</sup> ESENWEIN (2005b: 2231-2232), MEGILL (2005: 1359-1360) e REES (2005: 417).

favorável para as organizações socialistas); o desenvolvimento da literacia (que permitia a veiculação de ideias através de panfletos, de livros e da imprensa); o crescimento dos partidos socialistas e a possibilidade de eleição de deputados para o parlamento. Todos estes factores tiveram uma influência significativa na difusão das ideias socialistas, que se integraram em instituições e nas relações sociais, bem como na consciência e no comportamento dos indivíduos.<sup>235</sup>

A disseminação das ideias socialistas em Portugal verificou-se a partir do início de Oitocentos. Francisco Solano Constâncio (1777-1846) destacou-se como o mais precoce representante do pensamento socialista português, o qual foi na sua primeira fase marcado essencialmente pelo chamado «socialismo utópico». Ainda no segundo quartel do século XIX, várias figuras do panorama nacional (incluindo Garrett e Castilho) demonstraram simpatia pelas ideias socialistas e receberam influência dos socialistas utópicos. Mas foi já por volta da década de 1850 que se evidenciou José Félix Henriques Nogueira (1823-1858), uma figura do liberalismo que contribuiu também para a introdução em Portugal dos ideários republicano e socialista, em especial este último. O seu pensamento político e social está mais uma vez próximo do socialismo utópico, tendo exercido uma influência significativa nos pensadores subsequentes. Nesta época, para além de Henriques Nogueira, avultam igualmente os nomes de José Maria do Casal Ribeiro (1825-1896), António Pedro Lopes de Mendonça (1826-1865), Francisco Maria de Sousa Brandão (1818-1892), Custódio José Vieira (1822-1879) e Joaquim Marcelino de Matos (1824-1865), todos eles também na linha do socialismo utópico. É interessante notar que muitas das idiossincrasias do discurso socialista em meados do século patenteiam uma aproximação à retórica do cristianismo, uma associação que já se verificava na proposta de Saint-Simon (*Le nouveau christianisme*, 1825) e que foi continuada por exemplo por Pierre Leroux (*Du Christianisme et de son origine démocratique*, 1848).<sup>236</sup>

Foi por volta da década de 1870 que solidificou o primeiro núcleo estável de acção e doutrinação socialista em Portugal, em grande parte protagonizado por elites operárias. Com efeito, esta época assinalou a entrada dos operários na política, algo até aí reservado aos intelectuais e à burguesia, e a partir daqui as lutas socialistas serão conduzidas sobretudo por indivíduos provenientes do operariado. No final dos anos 60 tinha-se registado uma aproximação entre socialistas e republicanos, mas os dois movimentos separar-se-iam na década seguinte devido à «questão política»: para o movimento socialista

---

<sup>235</sup> ELEY (2002: 20, 47-63, 79-83) e ESENWEIN (2005b: 2229).

<sup>236</sup> MESQUITA 2006: 407-425, 453-470.

operário da época, o essencial era que fosse dada resposta à «questão social», independentemente da forma do regime, o que contrastava com a posição republicana. O insucesso do projecto socialista espanhol de 1868 e da Comuna de Paris de 1871 terão gerado algum descrédito para a doutrina socialista e descrença para os seus seguidores, e de facto a promessa socialista não parece ter sido nesta época tão convincente como a do republicanismo. Nos anos 70 destacou-se a figura de Antero de Quental (1842-1891), pela importância significativa que a sua intervenção teórica e prática teve na formação do movimento socialista em Portugal. Refira-se, por exemplo, o seu manifesto *O que é a Internacional* (1871) e a sua colaboração do periódico socialista *O Pensamento Social* (1872). Apesar de ter estado ligado à introdução do espírito e da organização da Internacional em Portugal (na qual dominava a linha marxista), Antero é essencialmente um socialista utópico. O seu pensamento político é marcado pela fragilidade teórica e pela incerteza doutrinária, sendo evidente que não conhecia bem o pensamento de Bakunin nem o de Marx. De facto, aquilo que melhor caracteriza Antero é a sua concepção utopista da transformação social pela regeneração moral da humanidade. Nesta década distinguiram-se ainda José Fontana (1840-1876) e Azedo Gneco (1849-1911), que contribuíram para a fundação do Partido Socialista em 1875.<sup>237</sup>

No panorama português, o marxismo é praticamente ignorado até meados da década de 1870, época em que ainda dominava uma sensibilidade própria do socialismo utópico. Somente a partir de 1872, nos periódicos *O Pensamento Social*, *A Voz do Operário* e *O Protesto Operário*, começam a surgir traduções de textos de autores marxistas, tais como *A Internacional* e *A Luta de Classes* (ambos de Lafargue), para além do *Manifesto Comunista*. Em todo o caso, são raros os casos de interesse teórico pela obra de Marx, à qual se tinha acesso apenas em resumos em língua francesa, e são também reduzidos os sinais de penetração das ideias marxistas no movimento operário. Tudo isto revela que, no período da viragem século, os intelectuais portugueses em geral foram incapazes de reconhecer algo de novo em Marx e no marxismo. Foi sob influência de Azedo Gneco que o movimento socialista português começou a ser invadido por uma tendência marxista. Insistindo na oposição ao ideário utopista que dominava o pensamento socialista até então, esta figura incitou no movimento uma dissidência de cariz marxista, a qual culminaria em 1895 na fundação de um novo Partido Socialista Português. A divergência entre as duas facções, aliada à influência crescente do Partido Republicano nas massas populares, conduziu a um retraimento da penetração dos socialistas no movimento operário. Na viragem do século, o

---

<sup>237</sup> MESQUITA (2006: 470-505) e TORGAL & ROQUE (1993: 239-251).

Partido Socialista estava em declínio acentuado e a sua influência sobre o operariado seria cedida durante a I República ao anarco-sindicalismo.<sup>238</sup>

A emergência do movimento operário em Portugal foi condicionada, entre outros factores, por uma industrialização lenta e tardia, bem como pela preponderância do sector terciário, característica do Antigo Regime, que continuou a fazer-se sentir durante o século XIX. Nas primeiras décadas do século, os trabalhadores da indústria eram designados por «artistas»; o termo «operário» começou a ser utilizado com frequência apenas em meados do século, referente tanto ao artífice como ao operário industrial. A designação vulgarizou-se nas décadas seguintes, e o avanço da industrialização tornou-a cada vez mais identificada com o trabalhador da indústria. Com a aproximação do final do século, em grande parte devido à influência dos movimentos socialistas, começam a surgir alusões à «classe operária», mais do que ao operário individual. Simultaneamente, são destacadas as condições precárias de trabalho e de vida desta classe, as quais, já nos anos 90, são assimiladas pelos novos conceitos de «proletário» e «proletariado». Durante as três primeiras décadas do regime liberal (1820-1850) verificou-se a eliminação do sistema de organização do trabalho que vigorara no Antigo Regime e assistiu-se ao lançamento das primeiras organizações associativas: a Sociedade dos Artistas Lisbonenses (1839), a Associação dos Operários (1850) e principalmente o Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas (1852), sendo que as duas últimas parecem assinalar o início do movimento operário em Portugal. É possível falar de uma segunda fase (1852-1870), marcada essencialmente por um desenvolvimento expressivo do mutualismo. As inúmeras associações de socorros mútuos que foram criadas preocupavam-se com a assistência aos seus membros nas suas carências económicas e deficiências culturais, pretendendo também estimular a colaboração entre os trabalhadores e despertá-los da ignorância. A tendência associativa das classes trabalhadoras urbanas portuguesas foi incentivada, em 1871, não só pelas notícias da Comuna de Paris, mas também pela fundação da secção portuguesa da Associação Internacional dos Trabalhadores e pela criação da primeira organização especificamente socialista em Portugal, a Associação Protectora do Trabalho Nacional (à qual se seguiram várias outras até ao final do século). Até ao final do século verificou-se um afastamento progressivo do associativismo mutualista e um aproximar dos ideais das novas associações de classe. Após o Congresso das Associações de Classe, em 1892, no Porto, realizou-se em 1894 o Congresso Nacional das Associações de Classe, evento que marcou

---

<sup>238</sup> MESQUITA 2006: 486-491, 507-517.

o nascimento da Confederação Nacional das Associações de Classe, a organização sindical que assumia maior representatividade no país.<sup>239</sup>

Estes factos coincidiram com o início do desenvolvimento do anarquismo em Portugal. As ideias anarquistas de Proudhon e Bakunin floresciam entre os intelectuais já desde os anos 50 e 70, respectivamente, mas foi nos anos 90 que principiou o surto da influência anarquista nos sindicatos e associações de classe.<sup>240</sup> Na década de 1910, no contexto de uma politização cada vez mais evidente das associações de trabalhadores, os sindicatos de Lisboa eram em geral dominados por um conjunto de letrados anarquistas que viam na República apenas uma máscara do capitalismo, e por essa razão ambicionavam destruí-la através da agitação social. A solidificação do regime republicano em Portugal foi, assim, dificultada pelos conflitos sociais existentes, com origem em grande parte no crescimento das massas de operários que continuou a verificar-se no início do novo século. Isto é demonstrado pelo número de elementos filiados que, de acordo com inquéritos oficiais às associações de classe, sofreu um incremento de cerca de 27 000 em 1909 para cerca de 55 000 em 1917. O Congresso Sindicalista realizado em 1911 registou a presença de 91 associações de classe, naquela que foi a mais expressiva das assembleias operárias em Portugal até à data, e no Congresso de Tomar, em 1914, foi constituída a União Operária Nacional. Até ao final dos anos 10, a organização operária atingiria o máximo da sua força em Portugal, como prova a realização do II Congresso Operário Nacional, em Coimbra, em 1919, no qual participaram cerca de 160 associações de classe, que representavam um total de cerca de 90 000 filiados. Deste evento resultou a criação da Confederação Geral do Trabalho, uma instituição de inspiração anarco-sindicalista.<sup>241</sup>

Nesta época, quando em política se falava da «questão social», estava em causa não propriamente a situação das classes trabalhadoras dos meios rurais, apesar de a agricultura ocupar ainda o lugar mais destacado enquanto meio de subsistência, mas sim a dos operários empregados em fábricas e ofícios dos meios urbanos (sobretudo de Lisboa e Porto), cujo incremento na transição do século foi já assinalado. Estes últimos estavam no centro da referida «questão social» devido à sua tradição organizativa. De facto, ao contrário de camponeses e operários agrícolas, entre os quais predominava o analfabetismo, os trabalhadores das indústrias urbanas viviam uma situação bem diferente, tendo em conta que muitos sabiam ler e que a maior parte integrava associações

---

<sup>239</sup> TORGAL & ROQUE (1993: 493-499) e MESQUITA (2006: 508-510).

<sup>240</sup> VENTURA (2000: 82, 84-94, 96-107) e MESQUITA (2006: 519-541).

<sup>241</sup> RAMOS (1994: 242-246, 447-451, 602-605) e VENTURA (2000: 220-221).



profissionais ou de socorros mútuos. A classe política lidava com as classes trabalhadoras através da legislação social, regulando as condições de trabalho dos operários. Por volta de 1905, em Portugal, ao contrário daquilo que acontecia noutros países europeus, não se tinha ainda legislado sobre assuntos como as condições sanitárias no local de trabalho, a fixação de um salário mínimo, a limitação do dia de trabalho, o descanso semanal, os acidentes de trabalho e as pensões de reforma. Havia, para além disso o problema da habitação nas grandes cidades, com uma urbanização que separava cada vez mais as classes. Deste modo, às exigências de melhores condições de vida por parte das organizações operárias estava subjacente uma reivindicação de dignidade para os trabalhadores. Mas o aspecto da «questão social» que provavelmente maiores consequências teve na vida social e política desta época foi o conflito entre patrões e operários, o qual esteve na origem do recurso frequente à greve, cuja ocorrência aumentou substancialmente no início do século. Procurando a protecção das associações, os operários pretendiam que os patrões só pudessem empregar trabalhadores com diplomas fornecidos por aquelas. Da vida destas associações faziam parte o parlamentarismo e a burocracia. Com efeito, era comum a realização de assembleias gerais, a eleição de conselhos administrativos e fiscais, sendo produzida grande quantidade de ofícios, actas e escrituração. Frequentemente, era gerada também uma imprensa própria. Na maior parte das associações, o domínio era exercido pelos membros mais letrados e com ligações ao meio culto, aqueles que na prática sabiam falar e dominar uma assembleia com a exposição dos seus pontos de vista. O meio dos operários militantes era formado por uma população semi-letrada, a qual estaria disponível para ser dirigida pelos intelectuais no combate aos que impediam a reforma da sociedade. Assim, os líderes destes movimentos associativos, não só através da oratória mas também por meio da imprensa, difundiam pelos trabalhadores a agitação intelectual da época.<sup>242</sup>

### **III.2 – A Associação de Classe dos Músicos Portugueses**

É essencial ter em consideração todo este contexto político e social quando se pretende conhecer o caso da Associação de Classe dos Músicos Portugueses. Esta não foi, contudo, a única organização do género a surgir em Portugal motivada pela defesa dos interesses dos músicos. A primeira terá sido a Irmandade de Santa Cecília, cuja fundação

---

<sup>242</sup> RAMOS 1994: 239-246, 553-555.

José Henrique dos Santos faz remontar a 1603.<sup>243</sup> Nas primeiras décadas do século XIX, a consciência da precariedade da condição do músico português, uma consequência da redução dos seus meios de subsistência (originada pela difícil conjuntura política), bem como do facto de os músicos estrangeiros gozarem de um estatuto privilegiado na cidade, levou a liderança da Irmandade a empreender uma acção de controlo monopolístico da actividade musical lisboeta. Nesse sentido, procurava fazer respeitar a obrigação de pertença à confraria, imposta por decreto desde 1760, a todos aqueles que quisessem exercer a sua actividade musical. Estava em causa uma atitude corporativista e proteccionista que visava defender os interesses dos músicos profissionais nacionais. Todavia, esta atitude monopolista não era compatível com a nova sensibilidade liberal, que via a livre concorrência como um princípio básico, motivo pelo qual a instituição foi forçada a reformar-se, munindo-se de novos instrumentos para a defesa dos interesses corporativos. Em 1834, no seio da Irmandade e através da iniciativa do seu líder, João Alberto Rodrigues da Costa, foi criado o Montepio Filarmónico.<sup>244</sup> Criado numa época em que as associações de socorros mútuos se difundiam em vários sectores da vida social, o Montepio era uma instituição que, baseando-se nos princípios da solidariedade e da contribuição voluntária, tinha por fim garantir, por meio da assistência mútua, uma rede de protecção social para os seus membros, o que, afinal de contas, constituía um prolongamento da acção caritativa típica do Antigo Regime que a Irmandade de Santa Cecília levava a cabo graças a um patrocínio real e a um privilégio monopolístico. Para além disso, novamente por intermédio de Rodrigues da Costa, a Irmandade promoveu ainda, em 1846, a criação da Academia Melpomenense (cuja actividade foi referida no Capítulo I), a qual dependia do Montepio e tinha por fim reforçar o estatuto do músico português no plano estritamente artístico, concedendo-lhe protagonismo na vida concertística.

O cariz mutualístico-previdencial do Montepio, independente da intervenção estatal, estava de facto em sintonia com os princípios da revolução liberal, mas o objectivo monopolista não foi esquecido. Na tentativa de dar continuidade a reivindicações antigas, a Irmandade apropriar-se-ia do instrumento representado pelo associativismo, o que se concretizou em 1842, mais uma vez por iniciativa de Rodrigues da Costa, com a criação da Associação Música 24 de Junho, que inicialmente terá funcionado sob a forma de loja maçónica.<sup>245</sup> Esta instituição era a oficialização de uma associação entre os músicos de

---

<sup>243</sup> SANTOS 1917: 9. Acerca da Irmandade de Santa Cecília *vide* também VIEIRA (1900: I, 68 ss.; I, 330-332) e ESPOSITO (2008: 24-30, 195-202).

<sup>244</sup> SANTOS 1917: 3. Sobre o Montepio Filarmónico *vide* ainda ESPOSITO 2008: 202-214.

<sup>245</sup> VIEIRA 1900: I, 339. Acerca da Associação Música 24 de Junho *vide* também ESPOSITO 2008: 215-266.

orquestra do Teatro de S. Carlos que de certa forma já existiria «oculta» no seio da Irmandade e do Montepio desde os anos 30, com o intuito de enfrentar os abusos dos empresários e de evitar as leis da livre concorrência. Estava em causa o projecto monopolístico-proteccionista há muito perseguido pela Irmandade. A 24 de Junho tinha como propósito garantir posto de trabalho para os seus membros, bem como a valorização do seu mérito. Neste sentido, para além de proibir que músicos externos a si própria, nomeadamente estrangeiros, pudessem aceder aos lugares de orquestra (algo que já tinha sido prioritário nas instituições precedentes), a associação controlava os concursos de admissão, garantindo o profissionalismo dos seleccionados e procurando descredibilizar os que não o eram. De facto, a 24 de Junho ambicionava gerir tudo o que se relacionava com a formação das orquestras da cidade, negociando com as diversas empresas a natureza económica dos contratos e impedindo uma verdadeira concorrência livre entre os músicos presentes na cidade. Na sua pretensão de ampliar o poder dos músicos empregados nas orquestras lisboetas, a associação realizava, assim, uma acção de índole proto-sindical. Em 1893, numa época em que a noção de «classe musical» aparece cada vez mais expressa na sua documentação, a Associação Música 24 de Junho passou a designar-se «Associação dos Professores de Música de Lisboa».<sup>246</sup> A alteração de nome e de estatutos verificou-se num período em que se observava a expansão a nível nacional do novo modelo da associação de classe, e aconteceu por efeito do Decreto de Maio de 1891, o qual não permitia que as colectividades tivessem o duplo fim de associações de classe e de socorros mútuos. Os serviços antes prestados pela vertente mutualista da 24 de Junho ficaram a cargo de uma filial anexa à nova associação, a Agência, de acordo com o que permitia o referido Decreto. A Associação dos Professores de Música de Lisboa acabaria por ser extinta a 18 de Agosto de 1904, tendo os seus fundos e os da Agência anexa revertido a favor do Montepio Filarmónico, o que concorreu significativamente para a prosperidade financeira que esta instituição viveu no início do século XX.<sup>247</sup>

Os mesmos sócios que determinaram a dissolução da Associação dos Professores de Música de Lisboa fundaram a Associação de Classe dos Músicos Portugueses a 19 de Maio de 1909, data confirmada pelo alvará régio que se encontra na posse do seu sucessor, o actual Sindicato dos Músicos.<sup>248</sup> Trata-se mais uma vez de uma instituição vocacionada

---

<sup>246</sup> Cf. Balsa 1999: 24. José Ferreira Braga relata o sucedido num artigo do *Eco Musical*. Cf. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Questões várias», *Eco Musical* IV/186 (23.11.1914): 343. O processo de remodelação da Associação Música 24 de Junho foi também acompanhado pelo noticiário do *Amphion* entre Abril e Setembro de 1893.

<sup>247</sup> Santos 1917: 1, 28.

<sup>248</sup> Balsa 1999: 27.

para a defesa dos interesses profissionais dos músicos. Nesse sentido, o conflito entre patrões e trabalhadores era um dos aspectos mais evidentes. Prova disso são os regulamentos que subsistem, nomeadamente as sucessivas versões do *Regulamento interno e tabelas de preços mínimos* aprovado pela Associação em assembleia geral que, entre outras medidas, reivindicava preços mínimos que deveriam ser aceites pelas entidades empregadoras. De facto, o regulamento estabelecia remunerações mínimas para todo o tipo de espectáculos públicos: ópera, opereta, revista, concertos, serviços em animatógrafos, saraus, bailes, *matinéés*, almoços, jantares e serviços religiosos. Os sócios eram obrigados a não exercer a sua actividade por montantes inferiores, sob pena de incorrem em multas. Para além disso, o regulamento determinava ainda os horários, duração e vencimento dos ensaios.<sup>249</sup> As informações disponíveis um pouco por todo o periódico *Eco Musical* demonstram que o processo não foi pacífico e que a negociação das propostas de remunerações mínimas originou conflitos entre os empresários teatrais e as decisões da Associação de Classe.<sup>250</sup> O Regulamento Interno exigia também que apenas fossem aceites músicos que detivessem um diploma de filiação na associação de classe. Com efeito, os associados estavam proibidos de trabalhar em colaboração com indivíduos não-filiados, e estes só poderiam ser admitidos com o consentimento da Associação e caso não houvesse sócios disponíveis para os lugares vagos.<sup>251</sup> Esta questão observava-se também na oposição em relação à aceitação de estrangeiros. Serve de exemplo uma situação em que o presidente da Direcção da Associação de Classe, na altura Álvaro Santos, escreveu ao Presidente da Câmara Municipal da Figueira da Foz a alertar para o problema:

«De há muito que no nosso país se desenvolve uma enfermidade moral cada vez mais acentuada e sem esperança de cura – a degeneração patriótica. [...]

Escorraçado, banido de toda a parte onde pode usufruir os meios de subsistência, o professor de música português, apenas por ter o defeito de nascer neste país, vê com amargo desgosto os estrangeiros irem ocupar os lugares que noutras terras lhes seriam defendidos pelo Estado, graças às medidas de protecção aos nacionais que por esse mundo fora vão sendo promulgadas – coisa que, porém, no nosso, ainda não passou pela mente de nenhum legislador, por os governos terem sempre mais em que pensar. Urge, entretanto, sair-se desta

---

<sup>249</sup> Cf. ACMP 1910: 3, 19-29.

<sup>250</sup> *Vide*, por exemplo, «Questões Associativas – Entrevista com um director da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/32 (23.08.1911), suplemento: 1-2.

<sup>251</sup> Cf. ACMP 1910: 10.

vergonhosa apatia, que seja qual for o lado por que se encare, há-de ser sempre deprimente. [...]

Por isso, Ex.<sup>mo</sup> Sr. Presidente da Câmara Municipal da Figueira da Foz, a vós me dirijo em nome da Associação que presido, rogando-vos para que, como medida de protecção aos artistas nacionais, as licenças para abertura de casinos, cafés-concertos, etc., só sejam concedidas com a condição de serem portugueses os artistas que tomarem parte nos grupos musicais que neles funcionarem podendo só ser estrangeiros quando esta Associação informe não haver na disponibilidade professores com o necessário mérito para o desempenho dos lugares que for preciso preencher».<sup>252</sup>

Ainda a propósito da mesma situação, Álvaro Santos afirma noutra oportunidade que preferir os estrangeiros aos nacionais é «um erro funestíssimo para o desenvolvimento moral e material de uma nação que quer colocar-se a par das que progridem e se civilizam».<sup>253</sup> A Associação de Classe pretendia assim levar a cabo uma acção de cariz monopolístico e proteccionista, o que constituía um prolongamento do que se verificava com as instituições que a precederam. Aos casos de desrespeito pelas suas leis reagia normalmente promovendo o boicote. Refira-se, a título de exemplo, uma ocasião em que a própria Associação promoveu o boicote à música de Augusto Machado nos teatros lisboetas, numa altura em que este tinha sido expulso por ter proposto a contratação de músicos estrangeiros para o Teatro de S. Carlos.<sup>254</sup>

Para além da defesa dos interesses profissionais dos músicos a vertente de socorros mútuos era também uma preocupação da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, e por esse motivo foi criada a Caixa Auxiliar dos Músicos Portugueses, anexa à associação, que entrou em funcionamento a 1 de Outubro de 1911.<sup>255</sup> A Caixa Auxiliar possuía os seus próprios órgãos administrativos, assumindo como objectivo a protecção social dos músicos em caso de velhice e invalidez por intermédio do estabelecimento de pensões. Os seus fundos tinham origem na cobrança de uma taxa de 1% sobre os lucros de todos os sócios.<sup>256</sup> Contudo, a iniciativa parece não ter despertado o interesse da maioria dos

---

<sup>252</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/72 (01.07.1912): 6.

<sup>253</sup> [A. Santos], «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a invasão dos músicos espanhóis», *Eco Musical* II/74, (16.07.1912): 5.

<sup>254</sup> Cf. «Teatro Nacional Almeida Garrett – Boycottage», *Eco Musical* I/1 (01.01.1911): 5.

<sup>255</sup> Cf. «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/36 (23.09.1911): 5.

<sup>256</sup> Cf. Sadi, «Caixa de Auxílio dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/47 (16.12.1911): 1; «Caixa Auxiliar dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/53 (08.02.1912): 3.

membros.<sup>257</sup> Este papel de garantir a protecção social dos músicos era já desempenhado há várias décadas pelo Montepio Filarmónico, instituição que nesta época se mantinha activa, atravessando no início do século uma fase de prosperidade financeira.<sup>258</sup> O periódico *Eco Musical* noticia com frequência as suas assembleias gerais e o estado florescente das suas finanças, dando conta, em 1914, da existência de 135 sócios.<sup>259</sup> Refira-se ainda que eram as mesmas personalidades que estavam envolvidas nas três instituições: por exemplo, no ano de 1913 Ferreira Braga era presidente das Assembleias Gerais da Associação de Classe, da Caixa Auxiliar e do Montepio Filarmónico.<sup>260</sup> No domínio das iniciativas mutualistas desta época deve também ser mencionada a Caixa de Socorro a Músicos Pobres, criada por Lambertini em 1906, cujos fundos seriam doados ao Montepio aquando da sua extinção em 1915.<sup>261</sup>

A Associação de Classe dos Músicos Portugueses procurou também desenvolver iniciativas no sentido de fomentar o aperfeiçoamento da instrução dos seus membros. Foi com esse objectivo que empreendeu a constituição de uma biblioteca na sua sede, bem como a organização de uma série de três conferências, o «Ciclo Beethoven», para a «vulgarização das obras do grande Mestre».<sup>262</sup> A primeira, apresentada por António Ferrão, intitulava-se «A música de Beethoven e a sua relação com a filosofia de Kant» e realizou-se no Salão do Conservatório em Maio de 1912; as subsequentes seriam protagonizadas por Ernesto Vieira e Tomás Borba mas não parecem ter-se consumado.<sup>263</sup> A escolha do tema «Beethoven» para a missão educativa não é certamente casual, e está relacionada com o cânone germânico estabelecido, que concedia ao compositor um lugar de destaque (ver Capítulo I). A visão idealista da música sinfónica manifestava-se também na intenção da associação de promover concertos orquestrais, o que no fundo constituía mais um prolongamento de uma situação que já se verificava na antiga 24 de Junho. Em 1911, a Orquestra de Lisboa dirigida por Júlio Cardona foi apreciada no *Eco Musical* como uma iniciativa que vinha engrandecer a classe musical, que assim podia fazer-se respeitar.<sup>264</sup> Mas, pelo menos até 1916, os concertos organizados especificamente pela associação foram

---

<sup>257</sup> Cf. «Caixa Auxiliar da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* V/216 (08.07.1915): 208.

<sup>258</sup> Cf. SANTOS 1917: 1.

<sup>259</sup> «Publicações recebidas», *Eco Musical* II/54 (16.02.1912): 5; «Montepio Filarmónico», *Eco Musical* III/104 (01.03.1913): 69; «Montepio Filarmónico», *Eco Musical* IV/152 (08.03.1914): 73; «Montepio Filarmónico», *Eco Musical* V/201 (16.03.1915): 90.

<sup>260</sup> Cf. «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/94 (16.12.1912): 5; «Montepio Filarmónico», *Eco Musical* II/95 (23.12.1912): 2; «Caixa Auxiliar dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/95 (23.12.1912): 3.

<sup>261</sup> SANTOS 1917: 28.

<sup>262</sup> «Ciclo Beethoven», *Eco Musical* II/65 (08.05.1912): 2.

<sup>263</sup> «Ciclo Beethoven», *Eco Musical* II/64 (01.05.1912): 3.

<sup>264</sup> José M. Cordeiro, «Orquestra de Lisboa», *Eco Musical* I/3 (15.01.1911): 3.

escassos. Há apenas a referir, em 1912, um concerto pela orquestra dirigida por Pedro Blanch em benefício da Caixa Auxiliar dos Músicos Portugueses,<sup>265</sup> e, para além disso, dois concertos inteiramente preenchidos com obras de compositores portugueses: em 1909, no Salão do Conservatório, com obras sinfónicas e vocais de Frederico Guimarães, Júlio Neuparth, José Henrique dos Santos, Rui Coelho, Alfredo Keil e Luís Filgueiras, estando a orquestra sob a direcção deste último;<sup>266</sup> e em 1913, um concerto executado por uma orquestra constituída por mais de 100 membros da associação.<sup>267</sup> A preocupação que a Associação de Classe evidenciava com a defesa e promoção dos compositores nacionais era mais uma manifestação da tendência proteccionista que já vinha de longa data.

A associação aqui em consideração cresceu num contexto sociopolítico marcado por grandes movimentações de trabalhadores por toda a Europa. No caso português havia certamente uma consciência do movimento associativo dos músicos a nível internacional, o que nos é revelado pela existência de ligações entre a Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a Confederação Internacional dos Músicos. A admissão da associação portuguesa na Confederação Internacional deu-se a 20 de Fevereiro de 1911, um acontecimento anunciado no *Eco Musical* através de uma carta de Ernesto Vieira,<sup>268</sup> figura que aparece referenciada pelo menos desde o início desse ano como Delegado Confederal da associação, cargo para o qual seria inclusivamente reeleito por aclamação.<sup>269</sup> Vieira assumia a responsabilidade de transmitir à classe musical as informações relativas ao movimento associativo dos músicos a nível internacional, sendo estas publicadas tanto no *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses* como no periódico *Eco Musical*. Um artigo de Ferreira Braga neste jornal confirma que Ernesto Vieira, enquanto representante da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, esteve presente no 6.º Congresso da Confederação Internacional dos Músicos, realizado em Budapeste em Setembro de 1912, tendo apresentado um relatório acerca da situação portuguesa.<sup>270</sup> A sua presença estava

---

<sup>265</sup> «Noticiário», *Eco Musical* II/58 (16.03.1912): 7; «Um concerto monumental», *Eco Musical* II/59 (23.03.1912): 3.

<sup>266</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* XI/254 (15.07.1909): 196.

<sup>267</sup> «Grande concerto de obras portuguesas», *Eco Musical* III/116 (01.06.1913): 162; E. Vieira, «Associação dos Músicos Portugueses – O seu concerto», *Eco Musical* III/135 (23.10.1913): 314. Do programa constavam as seguintes obras: *Hino à cidade* (para coro e orquestra), António Eduardo Ferreira; *Suíte*, J. H. dos Santos; *Rapsódia Eslava*, David de Sousa; *Marcha Triunfal*, Flaviano Rodrigues; *Fantasia* (em duas partes), Manuel Tavares; *Canto do meu país*, Tomás de Lima; *Glória à Pátria*, grande ode sinfónica com coros e orquestra, Filipe da Silva.

<sup>268</sup> E. Vieira, [sem título], *Eco Musical* I/8 (19.02.1911): 6.

<sup>269</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/48 (23.12.1911): 3; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* V/191 (01.01.1915): 7.

<sup>270</sup> Cf. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Questões várias», *Eco Musical* IV/186 (23.11.1914): 344. O evento foi anunciado no *Eco Musical*. Cf. «Noticiário», *Eco Musical* II/77 (08.08.1912): 6.

igualmente prevista para o 7.º Congresso, que se realizaria em Roma em Setembro de 1914, mas que foi cancelado devido ao despoletar da 1.ª Guerra Mundial.<sup>271</sup>

Um dos momentos mais marcantes da existência da Associação de Classe dos Músicos Portugueses foi certamente o 1.º Congresso dos Músicos Portugueses, que se realizou entre 12 e 14 de Junho de 1913 na Sociedade de Geografia, em Lisboa. O debate que se gerou nesse contexto é de certa forma uma concretização das linhas de orientação da associação, permitindo-nos actualmente conhecer mais de perto quais os objectivos da sua acção no meio musical português. Este evento foi amplamente divulgado no *Eco Musical* e n' *A Arte Musical* desde o mês de Abril, tendo o maior destaque sido atribuído às três teses que iam ser defendidas. O congresso foi presidido por Manuel de Arriaga, Presidente da República, Augusto Suggia, presidente da Assembleia Geral da secção do Porto, e José Ferreira Braga, presidente da Assembleia Geral da secção de Lisboa.<sup>272</sup> O discurso de abertura, dirigido ao Presidente da República, foi protagonizado por Ernesto Vieira, presidente da comissão organizadora do congresso.<sup>273</sup> Seguiu-se o discurso de Manuel de Arriaga que, de acordo com o *Eco Musical*, «num improviso brilhante, dissertou sobre o valor das belas-artes em geral e da música em particular, afirmando mais uma vez o seu grande amor, a sua profunda admiração pela Arte dos sons».<sup>274</sup> Seguiu-se a apresentação das três teses em discussão, as quais foram previamente publicadas no *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*. A primeira, apresentada por Ernesto Vieira, intitulava-se «A Confederação Internacional dos Músicos, sua história e utilidade» (será explorada mais adiante neste capítulo).<sup>275</sup> A segunda tese, da autoria de Eduardo de Sousa, tinha como título «Internacionalismo e nacionalismo; procedimento dos estrangeiros que se aproveitam do Internacionalismo e ao mesmo tempo praticam o nacionalismo em benefício dos seus conterrâneos».<sup>276</sup> A sua proposta de abolir completamente a admissão de músicos estrangeiros nas orquestras portuguesas suscitou o protesto da Confederação Internacional dos Músicos, por intermédio da missiva enviada por A. Seitz, o secretário daquela organização, na qual referia a necessidade de uma «colaboração de todas as forças musicais

---

<sup>271</sup> Cf. «D'Além Fronteiras», *Eco Musical* IV/159 (01.05.1914): 130; «Confederação Internacional dos Músicos», *Eco Musical* IV/174 (23.08.1914): 249.

<sup>272</sup> Manuel de Arriaga, para além de aceitar presidir ao congresso, aceitou também o cargo de Presidente Honorário da Associação de Classe. Cf. «Dr. Manuel d'Arriaga», *Eco Musical* III/116 (01.06.1913): 161.

<sup>273</sup> O discurso de Vieira foi publicado no *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses* [III/1 (Maio-Agosto.1913): 1-2].

<sup>274</sup> «O 1.º Congresso dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* III/118 (16.06.1913): 181.

<sup>275</sup> Ernesto Vieira, «A Confederação Internacional dos Músicos, sua história e utilidade», *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, I/6 (Jan.-Abril, 1913): 174-181.

<sup>276</sup> Eduardo de Sousa, «Internacionalismo e nacionalismo; procedimento dos estrangeiros que se aproveitam do Internacionalismo e ao mesmo tempo praticam o nacionalismo em benefício dos seus conterrâneos», *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, I/6 (Jan.-Abril, 1913): 182-184.



da Europa».<sup>277</sup> A última tese em discussão, «Educação dos artistas músicos, seu aperfeiçoamento técnico e instrução literária; vantagens da associação para o desenvolvimento intelectual dos associados», foi apresentada por Tomás Borba.<sup>278</sup> Para além do debate em torno das três teses referidas era também objectivo do congresso reformar os estatutos da associação no sentido de os pôr de acordo com a lei estatuinte da Confederação.<sup>279</sup> No entanto, as notícias dão conta de um público bastante escasso para o efeito.<sup>280</sup> Depois de se determinar que o 2.º Congresso dos Músicos Portugueses se realizaria na cidade do Porto em 1915, o evento encerrou com votos de louvor por Ernesto Vieira, o Delegado Confederal, «pela brilhante propaganda que fez no estrangeiro».<sup>281</sup>

Tal como se observava no caso dos outros ofícios, também na área da música a maior percentagem de trabalhadores estava concentrada nas cidades de Lisboa e Porto, sendo estes os dois principais centros de actividade musical em Portugal. Em relação aos militantes, os quadros publicados nos sucessivos tomos do *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses* mostram-nos que o eram praticamente todos os músicos activos nos diversos locais de actividade musical em Lisboa. O *Eco Musical* informa-nos que na capital poucos eram os elemento não-filiados.<sup>282</sup> Estão em causa não só o Teatro de S. Carlos e os restantes teatros lisboetas, mas também cafés, hotéis e animatógrafos. Para além disso, uma boa parte dos associados pertenceria naturalmente ao universo da música militar. Depois da fundação da Associação em 1909, são referidos 320 sócios inscritos em 1910<sup>283</sup> e cerca de 600 em 1911.<sup>284</sup> Mas havia a ambição de alargar o movimento associativo a um âmbito nacional e, de facto, o número de filiados aumentou significativamente por intermédio da criação de sucursais estabelecidas noutras zonas do país. Em Outubro de 1912 tinha sido já instituída a filial do Porto,<sup>285</sup> no ano seguinte, em Abril de 1913, existia também uma secção da Associação em Coimbra e foi anunciada ainda a intenção de formar uma outra na

---

<sup>277</sup> «Confederação Internacional dos Músicos», *Eco Musical* III/119 (23.06.1913): 185.

<sup>278</sup> Tomás Borba, «Educação dos artistas músicos, seu aperfeiçoamento técnico e instrução literária; vantagens da associação para o desenvolvimento intelectual dos associados», *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, I/6 (Jan.-Abril, 1913): 185-204.

<sup>279</sup> «Movimento associativo – 1.º Congresso dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* III/112 (01.05.1913), 130.

<sup>280</sup> «Associação dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* III/132 (01.10.1913): 291.

<sup>281</sup> «Congresso dos Músicos Portugueses», *A Arte Musical* XV/350 (15.07.1913): 163.

<sup>282</sup> «Questões Associativas – Entrevista com um director da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/32 (23.08.1911), suplemento: 1.

<sup>283</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *A Arte Musical* XII/271 (31.03.1910): 70-71.

<sup>284</sup> «Questões Associativas – Entrevista com um director da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/32 (23.08.1911), suplemento: 2.

<sup>285</sup> Sadi, «A'vante! – O Porto funda uma filial da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/84 (01.10.1912): 1-2.

cidade de Évora.<sup>286</sup> Em 1914, o relatório enviado por Ernesto Vieira para a Confederação Internacional dos Músicos, contabilizando já os novos membros da filial de Coimbra, dava conta de um aumento de 632 para 772 associados.<sup>287</sup> Contudo, apesar de o seu número ser considerável, criticava-se frequentemente o facto de muito poucos membros participarem nas assembleias gerais.<sup>288</sup> Deve também ser mencionada a Associação Musical Lisbonense, criada no final de 1914 quando um grupo de sócios foi eliminado da Associação de Classe, uma instituição que no entanto parece ter tido uma existência bastante efémera.<sup>289</sup>

Da vida da Associação de Classe dos Músicos Portugueses faziam parte, tal como acontecia com outras organizações do mesmo tipo, o parlamentarismo e a burocracia. O comando da associação esteve basicamente nas mãos do mesmo grupo de pessoas (José Ferreira Braga, Ernesto Vieira, Júlio Cardona, Álvaro Santos e José Henrique dos Santos) pelo menos até 1915, ano em que Vieira presidia a Direcção.<sup>290</sup> Destacava-se a existência de um Conselho Musical, do qual faziam parte Frederico Guimarães, Francisco de Freitas Gazul, João da Cunha e Silva, Ernesto Vieira e Júlio Neuparth.<sup>291</sup> E tal como se verifica com outras instituições do mesmo género, esta associação de classe criou e manteve igualmente uma imprensa própria, o que nos permite actualmente conhecer com bastante pormenor o seu funcionamento e a sua actividade. Está em causa o já referido *Boletim da Associação da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, cuja publicação foi encetada em Janeiro de 1911. A Comissão do Boletim era dirigida por Ernesto Vieira, e integrada também por Ferreira Braga e Álvaro Santos.<sup>292</sup> A sua finalidade passava por fornecer aos elementos associados informações relacionadas com as deliberações tomadas pelos corpos gerentes, bem como publicar na íntegra a correspondência com as associações estrangeiras e com a Confederação Internacional.

No domínio da imprensa importa também considerar o caso periódico *Eco Musical*, o qual tem sido especialmente citado neste capítulo. A sua criação foi iniciativa de um grupo de jovens estudantes do Conservatório que, de acordo com Tomás Borba, ambicionavam fundar «um jornal de arte, combatente, progressivo, demolidor [...], para

---

<sup>286</sup> «Noticiário», *A Arte Musical* XV/344 (15.04.1913): 78-79; «Associação dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* III/120 (01.07.1913): 195.

<sup>287</sup> «Confederação internacional», *Eco Musical* IV/165 (16.06.1914): 178.

<sup>288</sup> «Maus tons», *Eco Musical* I/2 (08.01.1911): 6-7.

<sup>289</sup> R. «A desunião da classe musical e os senhores empresários», *Eco Musical* IV/183 (01.11.1914): 319-320.

<sup>290</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* V/191 (01.01.1915): 7.

<sup>291</sup> «Noticiário – Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/1 (01.01.1911): 7.

<sup>292</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/48 (23.12.1911): 3; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* V/191 (01.01.1915): 7.

dar cabo de certas coisas e conseguir outras». <sup>293</sup> Estavam em causa os nomes de Eduardo Augusto Dias (1888-?), Gustavo de Lacerda (1887-?) (primo de Francisco de Lacerda), Manuel Canhão (1880-?) e José Maria Cordeiro, todos eles músicos militares. Esta nova geração fez-se acompanhar desde o início pelos mais veteranos, tendo obtido a colaboração de figuras como José Ferreira Braga, Ernesto Vieira e Júlio Neuparth. Por alguns dos textos dos jovens fundadores é possível depreender o seu entusiasmo pelo novo regime republicano, que vinha iniciar «uma nova era de prosperidade para o nosso país». <sup>294</sup> De facto, a motivação para a criação do jornal surgiu nas semanas seguintes à revolução de 5 de Outubro e a sua tiragem iniciou-se logo em Janeiro de 1911. <sup>295</sup> Entre os seus fundadores destacou-se sobretudo a colaboração de E. A. Dias, que assinava os seus textos como «Sadi». O periódico era publicado quatro vezes por mês e assumia-se explicitamente como o «Órgão defensor dos músicos portugueses». O texto de apresentação estampado na primeira página é bastante esclarecedor em relação aos objectivos que os seus líderes tinham em vista:

A que vimos?

Reclamar os nossos legítimos direitos, fazer vibrar a nossa voz junto dos poderes públicos, junto das empresas teatrais, junto das iniciativas particulares, em toda a parte enfim, para que o despreço de que até agora têm sido alvo os músicos portugueses, termine de uma vez para sempre, por absurdo, inadmissível, injusto e inqualificável.

O *Eco Musical*, vem, em nome da classe que representa, readquirir o tempo perdido, trabalhando em defesa de um sacratíssimo ideal, a todos os respeitos digno de louvor, qual é o de elevar a arte que essa classe professa ao lugar de honra que lhe compete, pugnando ao mesmo tempo, pelos seus interesses morais e materiais. <sup>296</sup>

O *Eco Musical* não estava directamente dependente da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, mas é notório o destaque dado à actividade desta instituição, designadamente através de notícias pormenorizadas acerca das assembleias gerais e da

---

<sup>293</sup> Tomás Borba, «Um ano depois», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 2.

<sup>294</sup> José Maria Cordeiro, «Música e músicos», *Eco Musical* I/37 (01.10.1911): 3. Cf. também Augusto dos Santos, «Factos e lógica...», *Eco Musical* I/42 (08.11.1911): 4-5.

<sup>295</sup> Acerca da fundação do periódico *vide*: Tomás Borba, «Um ano depois», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 2; Sadi, «Souvenir», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 3; Tomás Borba, «No segundo Aniversário», *Eco Musical* III/96 (01.01.1913): 1; «Os bons e velhos amigos do nosso jornal», *Eco Musical* IV/185 (16.11.1914): 339.

<sup>296</sup> A Redacção, [sem título], *Eco Musical* I/1 (01.01.1911): 1-2.

eleição dos corpos gerentes. Para além disso, o periódico publicava frequentemente a correspondência da Associação com a Confederação Internacional. De facto, apesar de serem independentes, o *Eco Musical* e a Associação partilhavam não só as pessoas envolvidas, mas também os mesmos ideais e objectivos, como se pode observar no apoio do periódico à acção proteccionista levada a cabo pela Associação:

«Satisfaz-nos inteiramente o procedimento da Associação de Classe dos Músicos Portugueses ao tratar da defesa dos seus sócios que se encontram em condições de ocuparem esses lugares açambarcados por estrangeiros de menor valor artístico, e será sempre com grande prazer que lhe facultaremos as nossas colunas logo que delas necessite para auxiliar o seu louvável empreendimento».<sup>297</sup>

O jornal fornece também notícias acerca do movimento associativo dos músicos noutros países europeus, fazendo permuta com periódicos mantidos por outras associações nacionais (Alemanha, Inglaterra, Áustria, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Hungria, Itália, Suécia).<sup>298</sup> Entre os conteúdos do *Eco Musical* destaca-se especialmente o espaço conferido ao universo da música militar. De facto, o jornal possuía uma secção dedicada exclusivamente a notícias de interesse para os músicos militares, os quais eram provavelmente o principal público-alvo da publicação, que era distribuída pelas bandas da província. Acresce o facto de serem constantes as reivindicações em relação à necessidade de melhorar a situação dos músicos militares: dotar o exército de boas bandas, melhorar a sua organização, aumentar o número de executantes, melhorar os seus vencimentos e criar escolas para os alunos de música militares. Nesse sentido, são constantes os apelos aos governantes. Muitas das pretensões seriam satisfeitas em 1914, numa altura em que o Ministro da Marinha era Augusto Eduardo Neuparth (1859-1925), irmão mais velho de Júlio Neuparth e também ele ex-aluno do Conservatório.<sup>299</sup>

Em 1913, com a saída de E. A. Dias, Ernesto Vieira assumiu a direcção do *Eco Musical*, a partir do número de 1 de Outubro, cargo que desempenharia até ao fim da vida.<sup>300</sup> Já anteriormente Vieira tinha sustentado a noção de que a instrução da classe musical era algo indispensável para a sua emancipação: «A instrução pura, elevada, clara e

---

<sup>297</sup> «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/72 (01.07.1912): 6.

<sup>298</sup> Cf. «Associações estrangeiras», *Eco Musical* I/12 (29.03.1911): 4.

<sup>299</sup> Cf. «Banda da armada», *Eco Musical* IV/157 (16.04.1914): 115; e também GEPB: XVIII, 643.

<sup>300</sup> O abandono de E. A. Dias parece ter sido devido a problemas com a instituição militar por causa das suas reivindicações no *Eco Musical* em relação aos músicos militares, o que o terá levado a emigrar para os Estados Unidos da América. Cf. «Eduardo Augusto Dias», *Eco Musical* III/130 (16.09.1913): 276.

larga, ministrada e adquirida só para satisfazer, exercitar e desenvolver a própria mentalidade, leva-nos directamente ao fim de todos os fins, que é o engrandecimento do indivíduo e por conseguinte o da classe, sociedade ou pátria a que pertence».<sup>301</sup> Na ocasião da sua tomada de posse, volta a insistir na ideia de que o periódico deveria servir acima de tudo a necessidade de instrução da classe dos músicos:

«É exactamente assim que eu vos tenho dito dever ser um periódico destinado a defender os artistas; deverá pôr o principal fito em instruí-los.

Que, a bem dizer, é tudo o mesmo: a instrução prepara a mais eficaz e mais digna defesa. O homem instruído torna-se forte. E se à instrução reúne a probidade, é inatacável».<sup>302</sup>

A chegada de Ernesto Vieira à direcção do *Eco Musical* originou inúmeras manifestações de agrado, tanto entre os colaboradores como entre os leitores, e de facto durante vários números o jornal publicou felicitações pela nova orientação.<sup>303</sup> Para além disso, também há registo de que com a entrada de Vieira o número de assinantes aumentou e vários números esgotaram, o que remete para o estatuto respeitável que a sua figura detinha no meio musical.<sup>304</sup> Com a morte de Ernesto Vieira em Maio de 1915, a direcção do periódico passou para as mãos de José Henrique dos Santos,<sup>305</sup> e, a partir do início de 1916, seria assumida por Bernardo Moreira de Sá, escolhido por ser considerado «uma estrela de primeira grandeza entre os intelectuais do nosso país».<sup>306</sup>

### III.3 – Ideias socialistas no meio musical

Como foi referido anteriormente, nas organizações de trabalhadores que se disseminaram no período da transição para o século XX o domínio era exercido pelos elementos mais letrados e com ligações ao meio culto, os quais tinham nas suas mãos a possibilidade de transmitir aos trabalhadores a agitação intelectual da sua época,

---

<sup>301</sup> Ernesto Vieira, «Segundo aniversário», *Eco Musical* III/96 (01.01.1913): 6.

<sup>302</sup> «Uma carta do nosso futuro Director», *Eco Musical* III/131 (23.09.1913): 282.

<sup>303</sup> Incluindo de J. Neuparth. Cf. J. Neuparth, «O futuro do “Eco Musical”», *Eco Musical* III/130 (16.09.1913): 273.

<sup>304</sup> Cf. «Notas Soltas», *Eco Musical* IV/171 (01.08.1914): 228; «Notas Soltas», *Eco Musical* IV/176 (08.09.1914): 268; «A nossa orientação», *Eco Musical* V/200 (08.03.1915): 80.

<sup>305</sup> Cf. «Acácio Paixão, «O futuro director do “Eco Musical”», *Eco Musical* V/208 (08.05.1915): 147.

<sup>306</sup> «O novo director do “Eco Musical”», *Eco Musical* VI/241 (16.01.1916): 21.

constituindo-se assim como difusores de ideologia. No contexto da actividade da Associação de Classe dos Músicos Portugueses e do periódico *Eco Musical*, que tem sido explorada neste capítulo, destacaram-se as figuras de José Ferreira Braga e de Ernesto Vieira, não só pela visibilidade das funções que assumiram, mas também pelo discurso que produziram, o qual será agora alvo de análise.

Da autoria de José Ferreira Braga deve ser mencionada, pela sua relevância para o assunto em consideração, uma série de artigos publicada no *Eco Musical* entre 1914 e 1915, intitulada «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra», com a qual pretendia demonstrar a importância desta instituição para o meio musical português. Uma ideia central neste conjunto de textos é a de que a união e a solidariedade entre os membros da classe musical era essencial na luta pela obtenção de uma dignidade material e moral. A Associação vinha servir esse propósito de acção cooperativa, e por esse motivo deveria ter um melhor acolhimento entre os músicos:

[...] é no fruto dos trabalhos e nas regalias conquistadas pela Associação de Classe dos Músicos Portugueses, que está a nossa autonomia, a nossa independência e a bem fundada esperança de chegarmos a ocupar na sociedade o honroso lugar que nos compete e do qual ninguém tem o direito de nos espoliar.

É sobre estas bases racionais, que deve consistir a bem compreendida solidariedade da classe musical, solidariedade que produzirá os seus salutareos efeitos, colocando-nos definitivamente, artistas e empresários, cada um no seu devido lugar.<sup>307</sup>

A utilidade da Associação para os músicos era também visível na protecção que lhes poderia fornecer contra a humilhação a que alguns empresários os pudessem sujeitar:

Argumenta-se por aí, estultamente, com a chamada liberdade de trabalho, sem se atender a que é só às empresas que ela convém. A *liberdade de trabalho*, na nossa classe, não passa de um pomposo palavão, para iludir os incautos e servir inconfessáveis interesses de especuladores.

A *liberdade de trabalho* é o que entre nós existia, antes da fundação da Associação de Classe dos Músicos Portugueses. O que dessa liberdade resultou foi,

---

<sup>307</sup> Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra», *Eco Musical* IV/184 (08.11.1914): 328.

como se sabe, aceitarem-se ordenados vexatórios, não haver limite da duração dos serviços artísticos, etc. [...]

Eis as belezas da célebre *liberdade de trabalho*.

A liberdade de trabalho, como as empresas em geral a concebem, é, para nós, tanto na remuneração, como nas exigências, a desgraça, o servilismo e a subserviência que rebaixa e avilta.<sup>308</sup>

Esta última passagem é reveladora de uma crítica aos efeitos negativos do capitalismo abusivo sobre a classe musical. De facto, Ferreira Braga reflecte, em várias ocasiões, sobre o poder que os empresários exercem sobre os trabalhadores, neste caso os músicos. Na sua opinião, a relação capital/trabalho deveria ser de cooperação entre as duas partes, e não de sobreposição por parte de uma ou de outra:

Muitas classes têm debatido com energia a momentosa questão, travada entre o *capital e o trabalho*. Essas classes, em geral, pertencem ao operariado construtor, ou rural e as suas relações têm sido entre o Estado, os proprietários, a lavoura e os trabalhadores braçais.

Nós vamos estudar a questão sob outro ponto de vista muito diferente: é opinião nossa, que a luta do *capital contra o trabalho*, entre as classes que professam artes liberais e as empresas que desse trabalho se utilizam, deve ter uma outra orientação bem diversa.

Dissemos acima, muito propositadamente, *a luta do capital contra o trabalho*, porque o capital quer a todo o transe exercer uma injustificada superioridade sobre a nossa classe, simulando ignorar que todos os contratos, quer escritos ou verbais, realizáveis entre duas entidades, devem ter um cunho manifestamente *bilateral* e não *leonino* a favor de qualquer das partes contratantes.

É este um princípio de direito comum, que ninguém pode sofismar.

Quer o *capital* a todo o transe, desrespeitando a legítima aspiração do *trabalho artístico*[.] subjugá-lo, esmagá-lo, sufocá-lo se lhe for possível, apenas pela falsa lógica da sua onipotência.

Mas, não! [...]

Mais uma vez repetimos que temos de nos empenhar na guerra santa da conquista dos nossos direitos, iniciados pela *Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, sustentando-os sem tergiversar, sem vacilar; que devemos ser todos por um e um por todos, demonstrando e provando em toda a parte, que nada justifica

---

<sup>308</sup> *Ibid.*: 327-328. Itálico no original.

ser o capital mais valioso do que o mérito artístico e que entre os dois apenas se opera uma permuta, visto que os dois valores são idênticos.<sup>309</sup>

Refira-se ainda que o músico não é concebido como um operário comum. O seu estatuto é considerado superior ao dos trabalhadores rurais e industriais não só devido ao «mérito artístico» que conquistou à custa do próprio esforço, mas também pelo facto de possuir um dom ao qual apenas alguns têm acesso. Tudo isto lhe conferia supostamente uma respeitabilidade especial:

Se é justo que o *capital* procure os meios legais e admissíveis de se engrandecer, também ao trabalho artístico se não pode negar o direito de fazer valer os seus méritos, seja qual for o aspecto sob que ele se manifeste, visto que, para se poder exercer decorosamente, carece, além de um dom especial que natureza não concede a todos, ainda um labor assíduo durante muitos anos, indispensável para se obter uma educação artística conscienciosa e honesta. [...]

Também a nossa questão se não pode comparar nem confundir com a que se dá entre o capitalista e o trabalhador vulgar, cujo apreço pode estar dependente da *procura* e da *oferta*, porque, não é a abundância de artistas tanta e a exiguidade de trabalho tal, que desvalorize o mérito onde ele existir e é desse mérito que o capital carece num dado momento, devendo portanto remunerá-lo condignamente.

O empresário tem os seus direitos, o artista não deve abdicar dos seus, prestando-se a ser vexado na sua dignidade de artista e de homem, sujeitando-se a que o desconsiderem, a que o depreciem, simplesmente porque o empresário dispõe de capitais e o artista é, por via de regra, pobre e precisa valer-se do seu mérito, para ocorrer às mil necessidades da vida.<sup>310</sup>

Ferreira Braga manifesta-se um apoiante convicto da ligação da Associação de Classe dos Músicos Portugueses à Confederação Internacional dos Músicos, a qual tinha por fim desenvolver o espírito de solidariedade entre as colectividades musicais de todos os países.<sup>311</sup> Desta forma, com a sua defesa do internacionalismo operário está mais uma vez a revelar-se a favor da acção cooperativa e colectiva dos trabalhadores, agora a uma escala multinacional.

---

<sup>309</sup> Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – O capital e o trabalho», *Eco Musical* IV/185 (16.11.1914): 335. Itálico no original.

<sup>310</sup> *Ibid.*: 335. Itálico no original.

<sup>311</sup> *Id.*, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Questões várias», *Eco Musical* IV/186 (23.11.1914): 343-344.



Quanto a Ernesto Vieira, destaca-se sobretudo o texto da tese que apresentou ao 1.º Congresso dos Músicos Portugueses em 1913. Deve ser mencionada, em primeiro lugar, a passagem inicial da sua comunicação, na qual expõe um esboço da história do avanço progressivo das sociedades humanas desde estádios mais primitivos até outros mais sofisticados, num processo motivado pelo conflito entre dominantes e dominados. Trata-se de um aspecto característico do «socialismo científico» que surge aqui articulado com um aspecto distintivo do «socialismo utópico»: a associação entre ideais socialistas e ensinamentos cristãos:

A ideia da união universal dos homens será uma utopia, nunca se realizará, mas quando tem sido tentada produz benefícios que marcam um período de aperfeiçoamento na história da humanidade.

Cristo pregou essa ideia e por ela morreu; mas levada pelos seus discípulos a todo o mundo que Roma dominava, destruiu o maior sofrimento humano: a escravidão.

Os servos na idade média, escravos libertos pelo cristianismo mas ainda oprimidos pela tirania dos senhores feudais, uniram-se em comunas e abalaram outro vexame social: o feudalismo.

Depois do primeiro período da renascença, as classes intelectuais uniram-se às classes populares e derribaram por sua vez o irmão e o sucessor das instituições feudais: o absolutismo.

Não ficaram ainda assim os homens unidos nem iguais, mas a sociedade melhorou, a desigualdade tornou-se menos humilhante, a tendência para o nivelamento ficou esboçada.

Agora é o proletariado moderno que entra em acção; mais uma vez os humildes desejam ser exaltados, os pobres que têm fome e sede de justiça querem ser satisfeitos, como prometeu Cristo e ainda se não cumpriu.

E para isso estendem de novo as mãos por cima das fronteiras imaginárias que convencionalmente separam reinos, impérios e repúblicas, para irem tecendo com ânsia a fortíssima cinta dos explorados, destinada a comprimir o ventre dos exploradores. [...]

A ideia dos modernos proletários será mais uma renovação da utopia pregada por Cristo, mas dela hão-de necessariamente resultar positivos benefícios para quem trabalha e sofre.<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> Ernesto Vieira, «A Confederação Internacional dos Músicos, sua história e utilidade», *Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*, I/6 (Jan.-Abril, 1913): 174-175.

Tal como foi possível observar no caso de Ferreira Braga, também Ernesto Vieira rejeita a concepção de um conflito entre capitalistas (empresários) e trabalhadores (músicos) na actualidade, sustentando a necessidade de colaboração entre as duas partes.

Há um preconceito vulgar entre alguns membros das classes trabalhadoras, que os faz considerar o capitalista ou empresário como inimigo; vice-versa, certos empresários julgam seus inimigos os trabalhadores que empregam. A nossa classe, como todas as outras, também tem sido prejudicada por tal preconceito.

Não pode haver ideia que mais nociva seja a ambas as partes.

O antagonismo entre duas forças que actuam num fim único, contribui necessariamente para o enfraquecimento de ambas. O empresário é a força motora, o trabalhador faz parte do maquinismo que por meio dele funciona.

São indispensáveis um ao outro, preciso é portanto que se entendam e liguem.

Destruir tal preconceito nos espíritos em que ele domine, é um dever cujo cumprimento muito aplanará o caminho que temos a percorrer.

Ponhamos de parte a falsa ideia de ser o empresário nosso inimigo, auxiliemo-lo com todas as nossas forças e boa vontade, condescendamos com ele até onde seja possível sem subserviência.<sup>313</sup>

A sua comunicação é marcada ainda pela apologia do internacionalismo e do papel assumido pela Confederação Internacional dos Músicos, o que remete para a sua crença na importância da solidariedade entre os membros da classe e da sua acção colectiva na procura dos recursos materiais no seio da sociedade:

É uma fase esta da vida artística portuguesa que marca notavelmente a época actual e veio dar inesperado impulso ao nosso progresso.

Aproveite-se o ensejo: aumentemos o nosso valor profissional, ao mesmo tempo que todos concorram para aumentar a força numérica. Por este modo tomaremos lugar honroso entre os artistas da Europa, e seremos força apreciável no grande exército da Confederação Internacional.

Assim caminharemos para o nosso fim, realizando todas as nossas aspirações. [...]

---

<sup>313</sup> *Ibid.*: 179.

A Associação dos Músicos Portugueses, unida à Confederação Internacional dos Músicos, é indispensável para que a classe possa lutar pela vida com maiores vantagens do que tinha antes.<sup>314</sup>

Para além da tese que Ernesto Vieira apresentou no congresso de 1913, há também que ter em conta alguns textos avulsos publicados no *Eco Musical*. Nestes, a sua principal preocupação foi o apelo à coesão entre os membros da Associação de Classe, para que esta pudesse levar a cabo os objectivos a que se propôs.<sup>315</sup> O seu último artigo, que deixou incompleto aquando da sua morte em Maio de 1915, intitula-se «Advertências» e encerra alguns conselhos para o futuro da Associação de Classe dos Músicos Portugueses: a eliminação dos «falsos» artistas, a observância rigorosa dos estatutos e, mais uma vez, a manutenção da coesão interna.<sup>316</sup>

\* \* \*

A Associação de Classe dos Músicos Portugueses surgiu na sequência de uma tradição associativa estabelecida já há várias décadas no meio musical português. Esta instituição procurou empreender uma acção monopolista, proteccionista e mutualista, o que no fundo constituía um prolongamento de aspectos transversais às suas antecessoras. Aquilo que parece distinguir verdadeiramente a situação desta associação é o discurso que a envolve. De facto, no discurso sobre a «classe musical» produzido pelas figuras que maior destaque assumiram neste contexto é possível detectar ideias socialistas recorrentes. Em primeiro lugar, é evidente a crença na necessidade de uma demanda cooperativa e colectiva do bem-estar material e espiritual. Esta convicção reflecte-se também na promoção da colaboração a nível internacional. Para além disso, observa-se igualmente uma crítica dos efeitos negativos do capitalismo abusivo sobre os músicos. Nesse sentido, pretende-se fabricar uma estrutura económica que não atente contra a dignidade do músico, mas que esteja ancorada numa relação de concórdia entre empresários e músicos. Este é um aspecto que aproxima os autores considerados dos ideais do «socialismo utópico», afastando-os do «socialismo científico». O seu discurso promove a reforma da relação entre o capital e o trabalho, e não o derrube do capitalismo. Também é possível observar que as ideias de luta

---

<sup>314</sup> *Ibid.*: 181.

<sup>315</sup> Cf. Ernesto Vieira, «Moléstias perigosas», *Eco Musical* IV/144 (01.01.1914): 5; *Id.*, «Tertius gaudet», *Eco Musical* V/192 (08.01.1915): 9; *Id.*, «Exemplo», *Eco Musical* V/193 (16.01.1915): 25.

<sup>316</sup> Cf. «Ernesto Vieira – os seus últimos trabalhos», *Eco Musical* V/208 (08.05.1915): 143-144.

de classes e da missão revolucionária do proletariado não são aplicadas ao presente. Com efeito, nunca é dito que a classe musical oprimida deva impor a sua hegemonia ao capital. O único momento em que a ideia de luta de classes surge referenciada é na ocasião em que Ernesto Vieira expõe a teoria do avanço das sociedades humanas em estádios progressivos. Mas, note-se, apesar de a luta de classes emergir neste contexto enquanto o motor da história, a emancipação da classe musical no presente não adviria da sua luta contra o capital, mas sim de dois factores: a colaboração entre as duas entidades e a instrução dos membros da classe (como é evidente nas intenções de Vieira em relação ao *Eco Musical*). Tudo isto remete para a proximidade do pensamento de Ferreira Braga e Ernesto Vieira com o «socialismo utópico», o que não deixa de estar associado ao facto de esta ter sido a tendência dominante no contexto português da época em que viveram, enquanto as ideias de Marx eram ainda mal conhecidas. É importante recordar ainda que um factor fundamental para o impacto das ideias socialistas na Europa no período em estudo foi a influência exercida pelo positivismo entre os intelectuais. Este aspecto contribui para justificar a adesão de Vieira à teoria do avanço das sociedades humanas em estádios progressivos. O facto de ter acolhido este aspecto do «socialismo científico» parece derivar da sua necessidade de uma explicação «científica» para os fenómenos sociais, o que, a par da sua crença na necessidade de uma regeneração social, vem revelar a sua mentalidade essencialmente positivista.

## CAPÍTULO IV

### *O discurso sobre a «música nacional»*

#### IV.1 – A «questão nacional» e o recurso à «tradição»

O final do século XIX português assistiu ao avolumar de uma crise a nível político, económico e social, após uma década de 70 marcada ainda pelas políticas do fontismo, as quais visavam uma adesão ao progresso material que se desenvolvia um pouco por toda a Europa.<sup>317</sup> Com efeito, a morte de Fontes Pereira de Melo no início de 1887 marcou simbolicamente o término de um ciclo político relativamente estável, bem como de um modelo de desenvolvimento que, apesar dos resultados obtidos, teve contrapartidas graves ao nível do desequilíbrio das finanças. Por esta época, as potências coloniais europeias dirigiram a sua ambição para os recursos inexplorados do continente africano, considerando-os como alternativa à saturação dos mercados europeus. Com o intuito de definir os critérios da sua acção em África, a comunidade internacional reuniu-se na Conferência de Berlim (1884-85), tendo sido decidido que a legitimidade colonialista assentava agora não no mérito da «descoberta», mas sim na ocupação efectiva dos territórios, o que à data constituía uma exigência inexecutável para as possibilidades portuguesas. Apesar de não terem encontrado objecção por parte de potências como a França e a Alemanha, as intenções nacionais em África, expostas no chamado «mapa cor-de-rosa», foram terminantemente rejeitadas pela Grã-Bretanha, pelo facto de porem em causa o seu plano de ligar «o Cabo ao Cairo» por meio de uma linha férrea. Os conflitos entre Portugal e a Grã-Bretanha motivados por divergências entre as respectivas pretensões coloniais remontavam aos anos 30 e tinham tido já uma manifestação clara em 1878 na ocasião do Tratado de Lourenço Marques (rejeitado pelo Parlamento português, que se recusava a ceder aos interesses britânicos). O agravamento das dificuldades diplomáticas entre os dois países, acompanhada pela acentuação de um sentimento anti-britânico entre a população, culminaria com o episódio do Ultimato em Janeiro de 1890, um incidente traumático para o Portugal da altura e que veio pôr em evidência a incapacidade da Monarquia em lidar com a situação de crise.

---

<sup>317</sup> Cf. TORRALBA & ROQUE (1993: 142-145) e RAMOS (1994: 37-39).

Assim, foi sob o signo da contestação ao regime monárquico que a sociedade portuguesa viveu as duas derradeiras décadas do século XIX, um contexto em que se destacou ainda a ascensão do movimento republicano.<sup>318</sup> Verificara-se em Portugal, nos anos 70, um surto doutrinário do republicanismo, estimulado pelo contacto com a realidade internacional (o republicanismo espanhol de 1868 e a proclamação da III República francesa em 1870). Pela mesma altura registou-se igualmente o estabelecimento das primeiras organizações republicanas, cujos manifestos políticos foram aliás influenciados de forma determinante pelo teor moderado característico do modelo adoptado pelos mentores da III República francesa, algo que no entanto não deixava de coexistir com uma tendência de cariz mais radical. Constituído por vários núcleos autónomos que procuravam agir através da imprensa, o republicanismo português funcionava nesta década ainda sem órgãos ou estruturas hierárquicas formais à escala nacional e o seu impacto foi em boa medida inibido pela estabilidade que a governação fontista revelava. A comemoração do tricentenário de Camões em 1880 assumiu uma importância central na evolução do movimento republicano em Portugal, não só por ter assinalado o início de uma adesão exponencial da população ao seu projecto, mas também por ter dado ensejo à conciliação dos grupos republicanos até aí dispersos. O período entre 1881 e 1883 foi de facto uma fase crucial na unificação do Partido Republicano, processo em que se distinguiram Teófilo Braga e Manuel de Arriaga. Até ao final dessa década, e em paralelo com o agravamento da crise interna do país, o movimento republicano intensificou a sua propaganda, ampliando a sua rede de influência a nível urbano e manifestando sempre a sua intransigência em relação à Monarquia. Com o episódio do Ultimato britânico, a contestação ao regime atingiu um dos seus pontos mais altos. Por essa altura desenvolvia-se no Porto um grupo republicano radical que não temeu impor-se à Monarquia logo em Janeiro de 1891. O ponto máximo do crescendo republicano seria atingido já no início do século XX com o episódio do Regicídio (1908) e a Implantação da República (1910).

Importa, neste ponto, conhecer um pouco melhor o significado histórico das comemorações camonianas de 1880.<sup>319</sup> Contando com a colaboração de Ramalho Ortigão e Sebastião de Magalhães Lima, a iniciativa de Teófilo Braga, à qual certamente não foi alheio o exemplo dos centenários de Voltaire e Rousseau (1878), bem como de Petrarca (1879), ambicionava convocar para a celebração de Camões todos os sectores da sociedade,

---

<sup>318</sup> Acerca do avanço do republicanismo neste contexto de crise *vide* TORGAL & ROQUE 1993: 131-145.

<sup>319</sup> Sobre as comemorações cívicas no período considerado *vide* TORGAL & ROQUE 1993: 602-607.

e não apenas aqueles adstritos ao republicanismo. Para a dimensão nacional que as festividades lograram alcançar contribuiu o facto de a sua realização ter ocorrido no rescaldo da polémica suscitada pelo Tratado de Lourenço Marques, constituindo-se desta forma como uma espécie de reparação do orgulho nacional ferido perante a ameaça do imperialismo britânico. A concepção destas comemorações era sustentada ideologicamente pelo Positivismo: tratava-se, com efeito, da evocação e glorificação de uma figura nacional através de um culto cívico que mais não era do que a secularização de um ritual religioso. A celebração de Camões tinha também o propósito de enaltecer o período dos Descobrimentos como uma «época de ouro» da história nacional, numa referência dupla à grandeza do passado que assumia um valor pedagógico para o presente. É especialmente significativo o facto de estar em causa a figura de um poeta, uma situação que era reflexo da ideia de que o homem de letras, particularmente o poeta, detinha um «poder espiritual» que lhe concedia uma posição de relevo enquanto guia da civilização. As comemorações do tricentenário de Camões foram um momento central no processo de mitificação da figura do poeta, mas a sua recuperação não era, no entanto, uma inovação desta época. De facto, essa redescoberta vinha sendo levada a cabo já desde o início do século XIX, o que foi testemunhado por diversas manifestações artísticas, como são os casos do *Requiem à memória de Camões* (1818), de Bomtempo, do quadro *A morte de Camões* (1824), de Sequeira, e do poema *Camões* (1825), de Garrett.<sup>320</sup> Até ao final deste século há a destacar, no domínio da composição musical, a ode sinfónica *Camões e Os Lusíadas* de Augusto Machado, composta precisamente para a ocasião das festividades de 1880,<sup>321</sup> bem como, de Viana de Mota (todas elas referentes a *Os Lusíadas*), a abertura *D. Inês de Castro* (1886), a Sinfonia *A Pátria* (1894-95) e a *Invocação dos Lusíadas* (obra iniciada em 1897 e concluída em 1913).<sup>322</sup> Devem mencionar-se igualmente, destes dois compositores, as várias canções sobre sonetos de Camões, uma tendência que se alargaria na primeira metade do século XX.<sup>323</sup>

As comemorações camonianas de 1880 produziram de facto um grande impacto na sociedade da época, constituindo-se como um modelo que seria novamente posto em prática em 1882, na ocasião do centenário do Marquês de Pombal, um evento promovido por republicanos e anticlericais. Entretanto, este tipo de celebrações tornou-se uma moda, tendo-se registado, por iniciativa do meio republicano e em homenagem a outras figuras do campo das letras, cortejos cívicos a propósito da transladação para o Mosteiro dos

---

<sup>320</sup> NERY & CASTRO (1991: 133) e TORGAL & ROQUE (1993: 605).

<sup>321</sup> NERY & CASTRO 1991: 157.

<sup>322</sup> BRANCO 1987: 226, 223, 225.

<sup>323</sup> Cf. ESTEIREIRO 2008.

Jerónimos dos restos mortais de Alexandre Herculano (1888), João de Deus (1896), Almeida Garrett (1903), bem como na comemoração dos centenários de Garrett (1899), Castilho (1900) e Herculano (1910). Enquanto isso, os meios católicos respondiam com os festejos dos centenários de Santo António (1895) e do padre António Vieira (1897). A exaltação da era dos Descobrimentos como paradigma da glória nacional continuava bem presente na concepção dos republicanos, que nesse sentido promoveram também a celebração dos centenários do infante D. Henrique (1893) e da chegada à Índia (1898).<sup>324</sup> A experiência adquirida na organização de todos estes eventos proporcionou-lhes o apuramento das suas técnicas de propaganda, as quais a partir de 1910 seriam uma força essencial na divulgação da sua simbologia.<sup>325</sup> Ao nível da produção musical concernente a estas comemorações há a destacar, da autoria de Augusto Machado, o *Hino-Marcha* composto para o 7.º centenário de Santo António (1895), bem como o *Hino do quarto centenário do descobrimento da Índia* (1898), ambos para vozes solistas, coro e orquestra sinfónica.<sup>326</sup> Refira-se igualmente, a propósito da temática dos Descobrimentos, o *Hino do Centenário do Infante D. Henrique* (1893), com letra de Henrique Lopes de Mendonça e música de Alfredo Keil, compositor que deixou ainda incompleta a ópera *Índia*.

Esta irrupção de eventos comemorativos, inaugurada na ocasião do tricentenário de Camões, servia os desígnios do meio republicano, que desta forma prometia a redenção da glória nacional perdida, insistindo simultaneamente em denunciar a inépcia da Monarquia. De facto, a intenção subjacente a estas manifestações era a de centrar a religiosidade cívica em torno de um mito nacional, o que, em última instância, visava a congregação da comunidade em torno da ideia de «nação».<sup>327</sup> Numa reinterpretação da História à luz dos interesses do presente, a evocação de um passado glorioso no campo das letras e dos feitos heróicos constituía-se como um meio de inculcar nas consciências a noção da existência de uma era mítica da grandeza nacional,<sup>328</sup> promovendo a comunhão com a ideia de unidade cultural da «nação» — uma «comunidade imaginada», para usar a expressão consagrada por Benedict Anderson.<sup>329</sup> Assim, mais do que um «patriotismo» (que pode ser definido como «um sentimento de devoção pelo bem da comunidade»),<sup>330</sup> com estas celebrações estava em causa um «nacionalismo» (tendo em consideração a referência evidente a uma «comunidade

---

<sup>324</sup> TORGAL & ROQUE 1993: 607.

<sup>325</sup> Cf. RAMOS 1994: 427-429.

<sup>326</sup> Obras em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal.

<sup>327</sup> Cf. TORGAL & ROQUE 1993: 606-607.

<sup>328</sup> Cf. ERIKSEN 2002: 100.

<sup>329</sup> Cf. ANDERSON 2006.

<sup>330</sup> RAMOS 1994: 567.



cultural» e não apenas política).<sup>331</sup> Na maioria dos Estados europeus, por esta época, a «questão nacional» consistia na tentativa de absorção de minorias por parte de um grupo maioritário, ou então na tentativa de expansão das fronteiras para integrar nacionais retidos em territórios vizinhos. No caso português, não se verificando nenhuma destas situações, a «questão nacional» resumia-se à intenção de impor uma «consciência colectiva» no imaginário dos membros da comunidade. O nacionalismo emergia assim como uma crença colectiva, «uma espécie de religião sem Deus», que vinha ocupar o lugar da agora ineficaz autoridade da Monarquia e da Igreja no processo de união dos cidadãos.<sup>332</sup> Encetada com as comemorações de 1880, esta preocupação acentuou-se ainda mais no contexto da reacção aos acontecimentos de Janeiro de 1890. Citando Rui Ramos, «nunca, como durante o Ultimato, houve tanta histeria acerca da necessidade de uma “ideia colectiva”, de organizar os Portugueses à volta da comunhão com a Pátria e as coisas portuguesas».<sup>333</sup>

Perante este quadro, é importante mencionar a existência de todo um conjunto de escritores que colaboraram assiduamente na imprensa e, sobretudo na sequência do episódio referido, exerceram um papel central na formulação e propagação dessa ideia de «nação», motivo pelo qual é essencial tomar em linha de conta a sua capacidade de actuação no meio. Com efeito, no último quartel do século XIX estava activa em Portugal uma classe intelectual influente que insistia na premência da aquisição de uma identidade colectiva que conferisse ao povo português a confiança indispensável para a sua regeneração.<sup>334</sup> Oriundas sobretudo do meio republicano, essas personalidades procuraram coordenar vários elementos considerados representativos da «nação», concedendo-lhes a forma de «cultura». Os republicanos procederam, deste modo, a uma «invenção de Portugal»<sup>335</sup> nas décadas que medeiam entre 1880 e 1930, período no qual foram instaurados inúmeros símbolos e instituições ainda actualmente em vigor. Subjacente a esta iniciativa de «construção da nação» estava a ideia de que a transformação das opiniões, das concepções e das crenças era indispensável para a renovação da civilização. Neste sentido, destacou-se uma geração de 90, pelo menos tão insubmissa como a de 70, cuja grande preocupação era a recuperação de uma «realidade portuguesa» original que consideravam perdida devido à imitação do modo de vida burguês importado da Europa. Esta geração, constituída por aqueles que posteriormente assumiriam a liderança da I República, acreditava que esse modo de vida peculiar já só podia ser vislumbrado nas lendas históricas

---

<sup>331</sup> Cf. *Id.*: 595.

<sup>332</sup> Cf. *Id.*: 37, 565.

<sup>333</sup> *Id.*: 39.

<sup>334</sup> *Id.*: 67.

<sup>335</sup> *Vide* o capítulo «A invenção de Portugal» em RAMOS 1994: 565-595.

e nos costumes rurais, algo que se repercutia num sentimento de nostalgia por uma vida mais perfeita considerado exclusivamente português: a «saudade». Por isso, consideravam que era no passado que se devia procurar as bases de um sentimento comunitário — o *Volksgeist* herderiano —,<sup>336</sup> que julgavam imprescindível para a existência de uma «vontade colectiva» e para o êxito da democracia. Estava assim em causa uma tentativa de definição da nação por intermédio do recurso à «tradição», a qual, na sua suposta «autenticidade», se constituía como o repositório de uma herança cultural «pura», isto é, da «essência» da nacionalidade.

Mas o interesse pela «tradição» não surgiu apenas nesta época. Em Portugal, a exploração do mundo tradicional iniciou-se em meados do século XIX, tendo sido inspirada pelo Romantismo literário, na sua pretensão de encontrar as raízes genuínas da cultura portuguesa nas tradições rurais, e em especial na literatura oral.<sup>337</sup> Nessa época, eruditos românticos como Almeida Garrett (1799-1854), que é habitualmente apresentado como o introdutor do Romantismo em Portugal,<sup>338</sup> e Alexandre Herculano (1810-1877), acreditavam que só a recuperação dessa memória viabilizaria a inculcação de uma «vontade colectiva» na população, algo que, já no século XX, seria designado como «cultura», «uma entidade deduzida da língua, de um conjunto de informações solidificadas em estereótipos acerca da raça, da história, dos costumes e da terra».<sup>339</sup> Destacou-se neste contexto o trabalho pioneiro de Garrett, *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, publicado em 1843 e 1851, uma obra que marcou o início do estudo sistemático da literatura oral, influenciando estudiosos subsequentes e chamando a atenção para a importância da recolha e estudo das tradições rurais portuguesas. Esta iniciativa marcaria particularmente a investigação empreendida no final do século por três precursores da etnologia em Portugal: Teófilo Braga (1843-1924), Zófimo Consiglieri Pedroso (1851-1910) e José Leite de Vasconcelos (1858-1941).<sup>340</sup> Com estas três figuras, no entanto, já não estava apenas em causa o romantismo de Garrett; de facto, a definição de um objecto e de um método de estudo sistemático revelam que o seu interesse era informado pelo positivismo. É importante mencionar o caso da produção de Teófilo Braga, a qual alcançou uma difusão notável no final do século XIX, um período em que os intelectuais mais destacados procuravam uma legitimação da cultura portuguesa por intermédio da «descoberta» da tradição nacional. Em obras como a *História da poesia popular portuguesa* (1867) e a *História da literatura portuguesa* (1870), Teófilo assevera a possibilidade de

---

<sup>336</sup> Cf. DAHLHAUS (1989a: 39-40) e SAMSON (2001b: 571).

<sup>337</sup> NERY & CASTRO (1991: 142) e CASTELO-BRANCO & TOSCANO (1988: 159-160).

<sup>338</sup> Cf. TORRAL & ROQUE 1993: 545-547.

<sup>339</sup> RAMOS 1994: 565-566.

<sup>340</sup> TORRAL & ROQUE (1993: 580) e RAMOS (1994: 581).

se reconhecer a individualidade, a fecundidade e a criatividade nacionais através da permanência da «tradição», considerando-a como a única fonte de onde essas características podem promanar. Esta sua constatação abrange igualmente o domínio da música, designadamente no momento em que defende que a renovação musical de cada país passa forçosamente pelo uso das melodias tradicionais na música erudita.<sup>341</sup>

Neste contexto, a música das populações rurais foi adquirindo um protagonismo crescente com a aproximação do final do século. As primeiras iniciativas que visavam a recuperação das tradições nacionais, empreendidas por autores do Romantismo literário português, encontraram sequência ainda em meados do século XIX nas primeiras recolhas impressas de música tradicional.<sup>342</sup> Trata-se do *Álbum de músicas populares portuguesas*, coligido por João António Ribas e publicado em 1857. A esta obra seguiram-se as transcrições musicais elaboradas por Adelino António das Neves e Melo, publicadas em 1872 sob o título *Músicas e canções populares coligidas da tradição*, num período em que se efectuavam variados estudos filológicos e etnográficos.<sup>343</sup> Este interesse pela recolha e estudo da música tradicional portuguesa intensificou-se a partir da década de 1880, sendo partilhado por estudiosos e amadores. Foi já na década de 1890 que surgiram as transcrições harmonizadas de César das Neves e Gualdino Campos, entre as quais se incluem canções rurais e urbanas oriundas de todo o país, bem como canções estrangeiras populares na época em Portugal,<sup>344</sup> facto que comprova bem o carácter heterogéneo do repertório em questão. Este *Cancioneiro de músicas populares* foi a primeira grande colecção de canções portuguesas e encontrava-se dividido em três volumes (1893, 1895 e 1898), prefaciados por alguns dos mais destacados estudiosos da cultura portuguesa à data: Teófilo Braga, Manuel Ramos e Sousa Viterbo, respectivamente. Destacam-se as palavras de Teófilo, que se refere à importância do estudo das melodias portuguesas para a regeneração nacional, bem como as de Viterbo, que menciona a relevância deste cancionário para o progresso e desenvolvimento da civilização.<sup>345</sup>

As harmonizações de música tradicional proliferaram ao ponto de, em 1900, Ernesto Vieira ter denunciado a abusiva exploração comercial das recolhas.<sup>346</sup> Este facto, aliado a uma noção de urgência em salvar tradições em desaparecimento, levaria o Conselho de Arte Musical do Conservatório a incluir no primeiro número da *Revista do*

---

<sup>341</sup> Cf. CASCUDO 2000: 184-186.

<sup>342</sup> NERY & CASTRO 1991: 142.

<sup>343</sup> CASTELO-BRANCO & TOSCANO 1988: 159.

<sup>344</sup> *Id.*: 160.

<sup>345</sup> Cf. CASCUDO 2000: 192.

<sup>346</sup> Cf. VIEIRA 1900: II, 254.

*Conservatório Real de Lisboa*, em 1902, uma circular intitulada «Cancioneiro Popular Português».<sup>347</sup> Este documento terá sido a primeira tentativa de impor uma metodologia sistemática nas recolhas, assumindo o Conselho a responsabilidade de organização. Não obstante, os princípios invocados nesta circular, nomeadamente a ideia de imparcialidade nas recolhas (com o objectivo de preservar a «autenticidade» dos espécimes), não parecem ter sido adoptados em geral, como era pretendido pelo Conselho. Pedro Fernandes Tomás, um dos investigadores mais activos neste período, constitui um exemplo isolado do impacto desta circular. De facto, Tomás deixou de harmonizar as suas transcrições publicadas posteriormente a esta data, designadamente as *Velhas canções e romances populares portugueses* (1913) e os *Cantares do povo* (1919), tendo-as removido também da segunda edição das *Canções populares da Beira*, em 1923, depois de uma primeira edição em 1896, com introdução da autoria de José Leite de Vasconcelos. Desta forma, até aos anos 20 do século XX, a documentação e disseminação da música tradicional portuguesa decorreu sobretudo através de transcrições musicais que pretensamente representavam a música em questão de um modo fiel; versões harmonizadas de melodias tradicionais para piano, piano e voz, ou diversos conjuntos instrumentais, versões estilizadas de melodias tradicionais para bandas militares, orquestras e coros amadores. Para além disso, as transcrições ou harmonizações podiam eventualmente incluir um comentário introdutório.

Como foi referido anteriormente, a preocupação que os intelectuais republicanos manifestaram no final do século XIX com a necessidade de implementação de uma «consciência colectiva» esteve na origem de um processo de construção da identidade nacional. As iniciativas que empreenderam com esse propósito decorriam da convicção de que só a existência dessa consciência permitiria que Portugal, no concerto das nações, contribuísse para o progresso da Humanidade. Trata-se de uma concepção que radica na filosofia positivista: de facto, o positivismo comtiano concebia a «pátria» como uma organização social indispensável no processo de desenvolvimento do sentido do colectivo, algo que se constituía como uma etapa fundamental na caminhada da Humanidade em direcção a uma era utópica.<sup>348</sup> É neste aspecto que reside a base ideológica da «questão nacional» que inquietava os republicanos portugueses. A ênfase conferida por Teófilo Braga à necessidade de uma renovação musical é reveladora da ideia de que a própria música desempenhava um papel central na construção da tal «consciência colectiva». Baseando-se na «tradição», a música reflectia características peculiares e distintivas da

---

<sup>347</sup> Cf. CASTELO-BRANCO & TOSCANO 1988: 160.

<sup>348</sup> Cf. RAMOS 1994: 63-64.

nacionalidade, assumindo desta forma uma função social, na medida em que contribuía para o fortalecimento da identidade nacional e, consequentemente, para a integração de Portugal no progresso da Humanidade.<sup>349</sup> As certezas de Teófilo no que se refere à importância da adopção do material musical proveniente da «tradição» no processo de regeneração da música erudita encontraram eco no meio musical português da época, tendo-se verificado, não só no discurso dos músicos-intelectuais, como também na prática dos compositores, uma preocupação com a constituição de uma «música nacional».<sup>350</sup> No discurso que se analisará em seguida está patente uma tentativa de legitimação/«invenção» da identidade musical portuguesa por intermédio do recurso à «tradição».

#### IV.2 – A «tradição» e a «música nacional»

A necessidade de afirmação identitária despoletada em grande medida na sequência do episódio do Ultimato inglês foi testemunhada na última década de Oitocentos pelo periódico musical *Amphion*, cuja publicação, suspensa desde Junho de 1887, foi reatada a 1 de Janeiro de 1890 com direcção de Greenfield de Melo e redacção principal de Júlio Neuparth. De facto, a partir desta data, e até à cessação do periódico em 1898, são frequentes os escritos em que é evidente uma preocupação com a aquisição de uma identidade nacional para a música portuguesa, uma dimensão antes praticamente inexistente. Um dos autores que escreve neste sentido é o próprio Greenfield de Melo. No artigo que inaugura a segunda série do *Amphion*, intitulado «A música popular em Portugal»,<sup>351</sup> este autor lamenta que as obras dos compositores portugueses não sejam representativas de um estilo de composição especificamente nacional, constatando que «é raro confessar-se ao autor originalidade de ideias, e, o que ainda é mais raro, de processos, de escola, de estilo, de *maneira*».<sup>352</sup> Tomando a *Dona Branca* de Alfredo Keil como ponto de partida, proclama a necessidade de uma ópera «*duplamente* nacional»;<sup>353</sup> isto é, na sua concepção não era suficiente um texto em língua portuguesa, era necessário que também a música em si fosse «nacional». Assim, Melo chama a atenção para o facto de ainda não ser conhecida a «essência» da música portuguesa, aqueles aspectos que poderiam tornar

---

<sup>349</sup> Cf. CASCUDO 2000: 181.

<sup>350</sup> Cf. NERY & CASTRO (1991: 142) e CASTRO (1997: 158).

<sup>351</sup> Greenfield de Melo, «A música popular em Portugal», *Amphion* IV/1 (01.01.1890): 1-3.

<sup>352</sup> *Ibid.*: 1. Itálico no original.

<sup>353</sup> *Ibid.*: 2. Itálico no original.

inequivocamente «portuguesas» as óperas dos compositores nacionais, dirigindo a sua crítica para a negligência de alguns:

E contudo, ninguém pode dizer qual seria a música que deveriam conter as óperas de compositores portugueses para poderem ser tidas como caracteristicamente portuguesas. É para muitos, para o maior número até, quase de todo desconhecida a índole da nossa música, como desconhecidas são as fórmulas ou os diferentes moldes artísticos em que ela se fundiu, e as polimorfoses por que foi passando desde o berço até à cristalização definitiva a que a evolução a levou. Para uns, a dúvida de que haja elementos aproveitáveis como música nacional, constitui a principal razão para que ninguém empreenda descobri-los. Para outros, ainda quando alguma coisa existisse, a sua reunião ou coleccionamento jamais poderia ser fonte de composições meritórias, ou origem de óperas dignas deste nome. Tais observações demonstram, no entanto, um facto aliás já provadíssimo, a tradicional incúria portuguesa.<sup>354</sup>

Na sua óptica, para que também a música fosse especificamente «portuguesa» era necessário que os compositores recorressem ao material musical proveniente da tradição. A sua asseveração de que «a canção popular é a forma musical mais antiga e por conseguinte a mais característica»<sup>355</sup> é reveladora da ideia de que a (suposta) antiguidade dos espécimes era tida como garantia da conservação dos aspectos distintivos da nacionalidade na sua forma mais «pura». Por essa razão, recorda a necessidade de se empreender uma recolha sistemática das melodias tradicionais, enumerando os vários requisitos a ter em linha de conta, bem como o papel organizativo central a ser desempenhado pelos governos.<sup>356</sup> Refira-se, aliás, que os cancioneiros publicados na década de 90 tiveram um acolhimento bastante positivo por parte do *Amphion*, cujo discurso destacava a sua importância para a arte nacional.<sup>357</sup> A noção de urgência que transparece nas palavras de Melo remete para o receio de que a «autenticidade» que cria ser inerente às melodias tradicionais subsistentes nos meios periféricos fosse posta em causa perante a ameaça representada pelo progresso material e pelo cosmopolitismo da cultura citadina:

---

<sup>354</sup> *Ibid.*: 2.

<sup>355</sup> *Ibid.*: 2.

<sup>356</sup> *Ibid.*: 3.

<sup>357</sup> A Casa Neuparth detinha o exclusivo da venda em Lisboa do cancioneiro de César das Neves e Gualdino de Campos. Cf. «Crónica», *Amphion* VII/11 (01.06.1893): 83.

Respigar os cantos característicos e anónimos que o povo, mormente o dos lugares sertanejos e pouco frequentados, ainda conserva na sua expressão primordial e genuína, tem sido objecto de extrema solicitude entre povos muito mais adiantados do que nós, que ainda não quisemos avaliar o alcance filosófico que esse trabalho encerra para a história da Arte e do *Folklore*. Compreende-se que a pesquisa é por extremo árdua, mas o nosso desleixo não tem feito senão torná-la ainda mais escabrosa. À dificuldade de indagação e de descobrimento vem juntar-se hoje a da raridade, originada pelo progresso, pela facilidade de comunicações, pela invasão nos campos da civilização das cidades. O *baile de roda* refoge apavorado pela *mazurca*, da mesma forma que a *desgarrada* e o *descante* fazem praça envergonhados à *copla* da opereta e à *modinha* dos salões.<sup>358</sup>

É também a questão da autenticidade que leva este autor a apresentar uma distinção entre música «tradicional» («popular») e música «popular» («popularizada»). A primeira é entendida como «autêntica» e «pura» devido à sua origem supostamente «natural» no seio do povo, mas o mesmo não se passa com a segunda; uma vez que não brotou da fonte «pura» da tradição, esta é considerada «artificial»:

Convém não confundir a canção verdadeiramente *popular* com a melodia *popularizada*. Aquela é instintiva, espontânea, inconsciente. Nasceu entre o povo e com ele e nele vive. O povo canta-a, divulga-a e conserva-lhe a forma inicial, porque é simples.<sup>359</sup>

É claro que nos referimos à música genuinamente *popular* e não à *popularizada*, cuja feição provém do carácter ou da intenção que lhe quer dar, ou que tem em vista, o que a compõe.<sup>360</sup>

A publicação de uma série de textos sobre a música de Frédéric Chopin por parte de Greenfield de Melo não é certamente inocente, tendo em consideração que o seu teor dá continuidade às ideias que apresentara no artigo inicial. Com efeito, a sua exposição poderia ser encarada como uma chamada de atenção para um «despertar» que ainda não tinha sucedido em Portugal. Citando um escritor polaco, Melo assevera que «nada há de novo na afirmação de que uma das feições do carácter de qualquer povo se descobre nas suas

---

<sup>358</sup> Greenfield de Melo, «A música popular em Portugal», *Amphion* IV/1 (01.01.1890): 2.

<sup>359</sup> *Ibid.*: 2. Itálico no original.

<sup>360</sup> *Id.*, «As escolas de canto em Portugal», *Amphion* IV/19 (01.10.1890): 1. Itálico no original.

danças nacionais».<sup>361</sup> Nesse sentido, apresenta a polaca e a mazurca como os géneros mais característicos de Chopin. Aquilo que ressalta desta sua digressão é a exposição de um exemplo de como a música oriunda da «tradição», com as suas características singulares, pode ser representativa da idiossincrasia de uma nação:

A energia, o ritmo viril das *Polacas* de Chopin, sintetizam admiravelmente quanto há de elevado, de nobre, de cavaleiroso nos sentimentos tradicionais da antiga Polónia. A índole marcial delas, reproduz a bravura e simplicidade daquele país com singeleza de acento verdadeiramente notável [...]. As polacas [...] respiram uma força tranquila e reflectida, um sentimento de resolução firme aliada com uma cerimoniosa gravidade, apanágio dos grandes homens de outrora, de que a Polónia se ufana com razão.<sup>362</sup>

Naquela região [a Polónia], a mazurca não é simplesmente uma dança; é uma poesia nacional, destinada, como todas as poesias dos povos vencidos, a transmitirem o feixe ardente dos sentimentos patrióticos, sob o véu transparente de uma melodia popular [...].

Os versos que se cantam sobre estas melodias, dão-lhes além disto o privilégio de se ligarem, mais intimamente do que outras árias de dança, à vida das recordações.<sup>363</sup>

Com esta exposição, Melo parece também pretender apresentar dois exemplos de sucesso no tratamento erudito da música tradicional, uma integração de aspectos indígenas e de técnicas eruditas que aliás foi largamente praticada no contexto das escolas nacionais de composição.<sup>364</sup> A intenção subjacente a estes textos parece ser, assim, a de promover a adopção do material musical tradicional por parte dos compositores eruditos no processo de constituição da «música nacional». O mesmo propósito orientará mais tarde Júlio Neuparth no seu livro *Os grandes períodos da música* (1911).<sup>365</sup> Nesta obra, para além de uma narrativa histórica focada em geral apenas em três grandes centros culturais (francês, germânico e italiano), destaca-se a inclusão de um conjunto de capítulos dedicados a realidades nacionais europeias periféricas: Rússia, Escandinávia, Bélgica, Inglaterra, Espanha e Portugal. Estes textos, à excepção do relativo ao caso português, reuniam dados

---

<sup>361</sup> *Id.*, «Chopin II», *Amphion* IV/3 (01.02.1890): 1.

<sup>362</sup> *Id.*, «Chopin III», *Amphion* IV/4 (16.02.1890): 1.

<sup>363</sup> *Id.*, «Chopin IV», *Amphion* IV/5 (01.03.1890): 2.

<sup>364</sup> Cf. DAHLHAUS (1989a: 37-39), PLANTINGA (1984: 341-404) e SAMSON (2001b: 588).

<sup>365</sup> NEUPARTH 1911.



apresentados originalmente na *Histoire de la Musique* (1890) de Henri Lavoix<sup>366</sup> de uma forma mais dispersa, mas isolados por Neuparth em capítulos próprios como que no intuito de apontar modelos a seguir no caso português. Se os casos da Bélgica e da Inglaterra sugerem dois exemplos de centros culturais dinâmicos, já os restantes parecem ser usados para demonstrar a validade da apropriação das melodias populares no processo de criação de uma escola nacional de composição, processo em que a «autenticidade» do material musical era considerada indispensável. Deste modo, aquilo que justificava esse recurso à «tradição» era o facto de esta, na sua suposta «pureza», ser considerada representativa da «essência» nacional. Destacam-se, neste sentido, as figuras de Edvard Grieg e sobretudo de Mikhail Glinka, o qual, na perspectiva de Neuparth, soube «aproveitar as melodias populares do seu país, originando assim uma nova escola, independente de qualquer outra».<sup>367</sup> Refira-se ainda que a alusão a estes exemplos de nacionalismo musical é comum na imprensa musical durante todo o período temporal abrangido por esta dissertação.

A ópera assumiu um destaque particular no processo de afirmação identitária de várias culturas europeias do século XIX, e, com efeito, a tentativa de diferenciação de uma tradição operática nacional em relação a outras tradições foi um aspecto comum nos seus programas nacionalistas.<sup>368</sup> Não obstante, zonas periféricas como a Península Ibérica, a Escandinávia e os Balcãs, devido à fragilidade das suas infra-estruturas, não conseguiram escapar ao domínio cultural exercido pelas tradições francesa, alemã e italiana.<sup>369</sup> No caso português, o movimento do nacionalismo musical iniciou-se em meados do século XIX, mas os condicionalismos derivados da fragilidade das estruturas institucionais, bem como o predomínio absoluto da influência italiana no Teatro de S. Carlos, inibiram o desenvolvimento de uma corrente estética propriamente nacional e o estabelecimento de uma tradição sólida de ópera «portuguesa».<sup>370</sup> Ao longo do século, apesar de escassas até ao início da década de 1860, registaram-se várias tentativas de criação operática baseadas em temas «nacionais» e na literatura romântica portuguesa, tanto por parte de compositores portugueses como estrangeiros. No entanto, devido à inexistência das estruturas apropriadas, o recurso à língua portuguesa foi muito escasso, tendo a esmagadora maioria sido composta sobre libretos em italiano e executada por companhias italianas em Lisboa e

---

<sup>366</sup> LAVOIX [1890]. Cf. Capítulo II da presente dissertação.

<sup>367</sup> NEUPARTH 1911: 158.

<sup>368</sup> Cf. DAHLHAUS (1989a: 217-226), PLANTINGA (1984: 341-404) e SAMSON (2001b: 576, 582).

<sup>369</sup> Cf. SAMSON: 594.

<sup>370</sup> Cf. CASTRO (1997: 157) e BRITO & CYMBRON (1992: 137).

no Porto.<sup>371</sup> O tema de Inês de Castro atraiu especialmente os compositores desta época, o que não se deve tanto a uma tentativa de expressão de identidade nacional, mas mais ao facto de estar em causa um episódio que possuía as características essenciais para um libreto romântico e que por isso se constituía como uma garantia de sucesso comercial para os compositores portugueses.<sup>372</sup> No terceiro quartel do século XIX destacaram-se Francisco de Sá Noronha (1820-1881) e Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), duas figuras que parecem ter sido influenciadas pelo movimento nacionalista musical do Brasil, por onde passaram no início das suas carreiras: Noronha, que aliás terá sido o primeiro compositor português a basear-se na literatura romântica portuguesa, com *Beatrice di Portogallo* (1863) e *L'arco di Sant'Anna* (1867), ambas baseadas em Garrett; e Pereira com *Eurico* (1870), baseado em Alexandre Herculano.<sup>373</sup> Quanto ao final do século XIX e início do século XX devem ser mencionados os casos de José Augusto Ferreira da Veiga, Visconde do Arneiro (1838-1903), com *L'elisir di giovinezza* (1876), *La derelitta* (1885) e *Dom Bibas* (inérita);<sup>374</sup> Frederico Guimarães (1849-1918), com *Beatrice* (1882); Francisco de Freitas Gazul (1842-1925), com *Fra Luigi di Sousa* (1891); Óscar da Silva (1870-1958), com *Dona Mécia* (1901); e João Marcelino Arroyo (1861-1930), com *Amore e perdizione* (1907) e *Leonora Telles*, que não chegou a representar-se. Já na década de 1910 há a registar *O serão da infanta* (1913), de Rui Coelho (1892-1986), e *Sóror Mariana* (1918), de Hermínio do Nascimento (1890-1972).<sup>375</sup>

Mas os dois compositores portugueses que no período da transição para o século XX maior projecção alcançaram no domínio da ópera foram Augusto Machado e Alfredo Keil. Augusto Machado (1845-1924) estudou piano com João Guilherme Daddi e Emílio Lami, Harmonia com Joaquim Casimiro Júnior e concluiu a sua formação em composição no Conservatório em 1870. Nesse mesmo ano seguiu para Paris, cidade onde contactou com algumas das figuras mais representativas da música francesa da época, tais como Lavignac, Dannhauser, Saint-Saëns e Massenet.<sup>376</sup> A experiência parisiense permitiu-lhe conhecer de perto os paradigmas da música francesa, o que, de facto, se reflectiu no seu estilo em afinidades com os modelos de Bizet, Chabrier, Charpentier e, sobretudo,

<sup>371</sup> Cf. CASTRO (1997: 143) e BRITO & CYMBRON (1992: 135).

<sup>372</sup> BRITO & CYMBRON 1992: 135.

<sup>373</sup> Cf. NERY & CASTRO (1991: 144) e BRITO & CYMBRON (1992: 135).

<sup>374</sup> Em 1896, o próprio compositor propôs à comissão organizadora do centenário da descoberta Índia a representação da ópera no contexto das comemorações. Cf. «Centenário da Índia — Uma ópera do visconde do Arneiro», *Amphion* X/14 (31.07.1896): 110-111.

<sup>375</sup> Cf. NERY & CASTRO 1991: 155.

<sup>376</sup> RIBEIRO & PINTO 2006: 107. Ver biografia em CASCUDO 2010b.

Massenet, que o influenciou de forma decisiva.<sup>377</sup> A sua orientação estética foi igualmente marcada pelo contacto que mantinha com a Geração de 70, em cujo discurso estava patente uma rejeição do italianismo na vida musical.<sup>378</sup> Em 1883, Machado estreou com sucesso no Grand Théâtre de Marselha a ópera *Lauriane*, a qual assinalava a introdução dos modelos franceses na música portuguesa. Concebida originalmente na língua francesa, a obra foi apresentada novamente com êxito no ano seguinte, agora em versão italiana, no Teatro de S. Carlos, no qual o compositor faria ainda representar três outras óperas (todas em italiano, de acordo com as exigências desta instituição): *I Doria* (1887), *Mario Vetter* (1898) e *La Borghesina* (1909).<sup>379</sup>

A estreia portuguesa da *Lauriane* em 1884 serviu de pretexto a Joaquim José Marques para um artigo, publicado no número inaugural do *Amphion*, acerca da questão da ópera nacional.<sup>380</sup> Marques detecta nesta obra a influência de Wagner e da escola francesa, destacando sobretudo a qualidade da orquestração, e apesar de considerar que lhe falta «o cunho de originalidade e subjectividade filosófica, que caracteriza as grandes composições da nossa época»,<sup>381</sup> acredita que «o talento, a actividade e o patriotismo do sr. Machado poderia, mui gloriosamente, produzir a nossa nacionalização musical».<sup>382</sup> Para este autor estava em causa a necessidade de tornar a música nacional especificamente «portuguesa», razão pela qual enfatizava a importância do recurso à «tradição». Numa reivindicação de antiguidade e originalidade para essa «tradição» (rejeita que possa ter recebido influências externas), Marques assevera que «a melodia portuguesa ainda pode ser estudada e restituída aos seus primitivos esplendores».<sup>383</sup> No seu discurso observa-se também alguma apreensão em relação às consequências da cultura cosmopolita nessa suposta «autenticidade», designadamente no momento em que refere os danos causados pela popularização de trechos operáticos em Portugal desde finais do século XVIII. Desta forma, o processo de «nacionalização» da música portuguesa, para o qual Machado poderia dar um contributo importante, consistia para si em recorrer a aspectos característicos da especificidade da identidade nacional que cria preservados na «tradição», sendo o exemplo de Glinka referido como um modelo a seguir:

---

<sup>377</sup> NERY & CASTRO 1991: 157.

<sup>378</sup> RIBEIRO & PINTO 2006: 99, 103.

<sup>379</sup> *Id.*: 109.

<sup>380</sup> J. J. Marques, «Lauriana — Ópera de A. Machado e a música nacional I», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 4-5; e *id.*, «Lauriana — Ópera de A. Machado e a música nacional II», *Amphion* I/2 (16.04.1884): 3-5.

<sup>381</sup> *Ibid.*: 4.

<sup>382</sup> *Ibid.*: 4.

<sup>383</sup> *Ibid.*: 5.

A melodia nacional portuguesa deve ser estudada e desenvolvida.

Glinka, o chefe da escola, ou modo russo, recolheu as melodias nacionais passeando as vastas províncias da Rússia e formou o tipo melódico russo na sua mimosa ópera — *A vida pelo Czar*.

Não será ainda ocasião de nacionalizar a ópera portuguesa? [...] Por que não há-de Portugal, com uma história tão gloriosa na arte, reconquistar a sua melodia, o seu modo, a sua escola, a sua nacionalização musical?

A ópera *Lauriane* é um diploma de mestre, principalmente na ciência de instrumentar. Com o seu provado talento pode o sr. Machado ser para Portugal o que Glinka foi para a Rússia.<sup>384</sup>

Emílio Lami, também na ocasião da estreia da *Lauriane* no Teatro de S. Carlos, foi ainda mais longe do que Joaquim José Marques, ao considerar que, apesar de ter sido composta por um português, não se tratava propriamente de uma «ópera portuguesa». Na sua perspectiva, tal como Marcos Portugal, Migone, Noronha e Guimarães tinham produzido «música italiana», e Miguel Ângelo «música alemã», Machado criava agora música «essencialmente francesa», o que o levou a concluir que «*ópera portuguesa* é coisa que ainda por cá não houve».<sup>385</sup> Apesar de, ao contrário de Marques, não especificar quais os critérios de «nacionalização», Lami incita também Machado a criar música especificamente «portuguesa»: «Consta que Augusto Machado está pondo, ou vai pôr em música o *D. Jaime*, de Tomás Ribeiro; se nós todos lhe pedíssemos que fizesse alguma *música portuguesa* para um poema *tão português?*»<sup>386</sup> As recensões do *Amphion* relativas às óperas subsequentes de Machado, a cargo de Júlio Neuparth, têm em comum aspectos como a identificação com a música dos compositores franceses mais actuais, a valorização da qualidade da orquestração e a crítica ao público pelo desprezo que vota aos compositores portugueses.<sup>387</sup> Nestes textos, no entanto, não se verifica qualquer abordagem ao debate acerca da questão da ópera nacional e, de facto, a produção operática de Machado também não demonstra uma preocupação particular com a valorização da temática «nacional».<sup>388</sup> Essa dimensão está

---

<sup>384</sup> *Ibid.*: 5.

<sup>385</sup> E. Lami, «Teatros — S. Carlos», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 6.

<sup>386</sup> *Ibid.*: 6. Itálico no original.

<sup>387</sup> Vide J. N[euparth], «Teatros — S. Carlos — Lauriana», *Amphion* II/1 (01.04.1885): 4; *id.*, «Teatros — S. Carlos — Os Dórias», *Amphion* III/1 (16.01.1887): 157-158; *id.*, «Óperas Novas — Mário Vetter», *Amphion* XII/3 (15.02.1898): 37-39; e também *id.*, «S. Carlos — “La Borghesina”», *Diário de Notícias* (13.03.1909): 4.

<sup>388</sup> Cf. BRITO & CYMBRON 1992: 136.

igualmente ausente nas críticas de Neuparth a propósito de outros compositores de ópera portugueses da sua época,<sup>389</sup> à excepção do caso de Keil.

Alfredo Keil (1850-1907) notabilizou-se no final do século XIX português não só enquanto compositor, mas também no domínio da pintura, do desenho, da fotografia e da museologia. Ao contrário de Augusto Machado, não possuía uma formação musical profissional, tendo adquirido reputação de autodidacta, mas é possível que tenha recebido conselhos de Ernesto Vieira na área da composição.<sup>390</sup> A música de Keil foi influenciada por referências estéticas francesas e italianas, mas não tanto wagnerianas, ao contrário do que se poderia pensar tendo em conta os seus variados interesses artísticos. De facto, a sua produção operática deve ser enquadrada num contexto marcado pela projecção da ópera francesa, nomeadamente do *grand opéra* (cultivado por compositores como Meyerbeer, Thomas, Gounod, Saint-Saëns, Bizet e Massenet), cujo modelo exerceu influência sobre os compositores italianos (desde Verdi até à geração de Puccini, Mascagni e Leoncavallo).<sup>391</sup> Em 1888, Keil estreou no Teatro de S. Carlos com êxito significativo a ópera *Donna Bianca*, baseada em Garret. Alguns anos mais tarde foi a vez do drama lírico *Irene*, com libreto baseado na lenda de Santa Iria, dado em estreia no Teatro Regio de Turim em 1893 e no Teatro de S. Carlos em 1896.<sup>392</sup> A sua última ópera completa foi a *Serrana*, sobre um conto de Camilo Castelo Branco, estreada em versão italiana no Teatro de S. Carlos em 1899 e em versão portuguesa no Teatro da Trindade em 1909. Trata-se de uma obra que se destaca na história da música portuguesa pelo facto de ter sido a primeira ópera impressa com texto em língua portuguesa.<sup>393</sup> Para além disso, de acordo com o estudo de Luís Raimundo, terá sido também composta originalmente sobre libreto em português,<sup>394</sup> o que contrariava a prática dos compositores portugueses até então. A obra ficaria para a posteridade como a «primeira ópera nacional portuguesa», um estatuto que se devia igualmente ao facto de usar costumes e melodias supostamente representativos da «tradição». No entanto, é importante referir que, musicalmente, a *Serrana* não parece dever muito à música tradicional portuguesa, sendo mais evidentes as reminiscências da tradição operática romântica italiana, bem como a aproximação à estética verista.<sup>395</sup>

---

<sup>389</sup> Vide, por exemplo, J. N[euparth], «Teatros — S. Carlos — La Derelitta», *Amphion* I/24 (16.03.1885): 4-5; e *id.*, «Teatros — S. Carlos — Frei Luís de Sousa», *Amphion* V/7 (01.04.1891): 51-53.

<sup>390</sup> NERY & CASTRO (1991: 155-156) e CASTRO (2007a: 5). Ver biografia em CASCUDO 2010a.

<sup>391</sup> CASTRO 2007a: 7, 9.

<sup>392</sup> NERY & CASTRO (1991: 156) e CASTRO (2007a: 11, 13).

<sup>393</sup> BRITO & CYMBRON 1992: 136.

<sup>394</sup> RAIMUNDO 2000: 228.

<sup>395</sup> NERY & CASTRO (1991: 156), BRITO & CYMBRON (1992: 136) e CASTRO (2007a: 14).

Em 1891, Alfredo Keil avançou com um projecto de criação da ópera nacional, propondo a apresentação da sua nova ópera *Irene* em língua portuguesa, com libreto de Henrique Lopes de Mendonça, e executada pelos mais destacados intérpretes portugueses da época: os irmãos Francisco e António de Andrade, Augusta Cruz e Maria Júdice da Costa. Para a consecução do seu propósito requeria ainda um subsídio ao governo.<sup>396</sup> Na sequência da sua proposta, desenvolveu-se na imprensa um debate acerca da natureza da ópera nacional.<sup>397</sup> Este debate foi marcado pela ausência de consenso no que se refere ao uso das melodias tradicionais como meio para conseguir uma identidade própria. João de Melo Barreto, através do periódico *A Arte Musical* (1890-1891), destacou-se no apoio à ideia de Keil, que considerava ser patriótica e importante na «luta contra o indiferentismo»,<sup>398</sup> bem como para «o progresso da arte musical no país».<sup>399</sup> Na sua concepção parecia ser suficiente o uso da língua portuguesa para se constituir uma ópera nacional. A sua desvalorização do recurso à música tradicional na composição erudita é fundamentada no baixo valor artístico que lhe atribui:

Devem pois os maestros portugueses fazer nascer as suas óperas das canções populares, para que a sua música se não confunda com a dos outros países; isto é, obrigar tudo a *Fado* e *Caninha verde*, por exemplo.<sup>400</sup>

[...] as nossas canções populares não têm condições para que sejam guindadas à altura de base para a factura das óperas portuguesas. A ideia é excelente, por certo, mas a verdade é que, excluídas algumas canções do norte, tudo o mais são *modinhas* sem importância, sem gosto artístico, eivadas de insignificância, carecentes do valor.

[...] mas que os maestros portugueses para escreverem óperas tenham de lhes insuflar a banalidade da *Matilde sacode a saia*, do *Compadre chegadoinho*, do *Ora viva quem é uma rosa...* etc., é que não se pode admitir, atendendo à pobreza de inspiração, de intuição artística, que se desenha nestes trechos.<sup>401</sup>

Mas para Júlio Neuparth a questão não se resumia simplesmente à língua em que as óperas eram cantadas: «Que nos importa que estas sejam cantadas em italiano, russo ou

---

<sup>396</sup> Cf. [J. Neuparth], «Crónica», *Amphion* V/6 (16.03.1891): 46.

<sup>397</sup> Vide também CASCUDO 2000: 195-201.

<sup>398</sup> J. Melo Barreto, «Crónica», *A Arte Musical* II/11 (20.02.1891): 2-3.

<sup>399</sup> *Id.* «A criação do teatro de ópera nacional II», *A Arte Musical* II/12 (05.03.1891): 1-2.

<sup>400</sup> *Id.*, «A criação do teatro de ópera nacional V», *A Arte Musical* II/17 (05.04.1891): 2.

<sup>401</sup> Cit. in J. Neuparth, «A “Arte Musical” e a ópera nacional III», *Amphion* V/13 (01.07.1891): 98.

chinês?»<sup>402</sup> Na sua perspectiva o essencial estava na música em si: aquilo que tornava uma ópera «nacional» era uma música que estivesse associada à identidade própria do país. Para esse objectivo de filiar a ópera portuguesa num «estilo nacional» considerava fundamental o recurso à música tradicional portuguesa, concebida como um repositório «autêntico» das características identitárias da nacionalidade:

O que o colega quer é a *ópera traduzida*; nesse caso, tem fracas aspirações. Ouvirmos as composições dos nossos maestros na nossa língua é uma ideia patriótica, mas o que não significa é que nesse caso se considerasse implantada a ópera nacional.<sup>403</sup>

[...] a *ópera nacional* é a que sai espontaneamente de qualquer nação, a que nasce dos seus costumes, dos seus génios, *das suas canções populares*; a *ópera nacional* deve filiar-se num género profundamente característico da nação que a cria; a *música de um país* é, enfim, aquela que se não pode confundir com a de outro qualquer. E, as óperas dos nossos maestros — sendo aliás trabalhos de muito mérito — possuem acaso esta qualidade característica? De certo que não, e isto não é por forma alguma tirar-lhe o alto valor que muitas delas têm.<sup>404</sup>

No âmbito deste debate foi também levantada a questão da necessidade de uma opereta nacional, uma preocupação que, no entanto, já se vinha evidenciando na vida musical portuguesa desde meados do século XIX. De facto, os géneros operáticos «ligeiros» de inspiração mais ou menos nacionalista foram muito praticados entre os compositores portugueses oitocentistas.<sup>405</sup> O primeiro a destacar-se neste sentido foi Angelo Frondoni (1812-1891), com a farsa *O beijo*, que para Ernesto Vieira constituiu uma «tentativa felicíssima para dar à música do teatro popular um cunho nacional».<sup>406</sup> A obra foi estreada no Teatro da Rua dos Condes em 1844 e seria o primeiro de vários sucessos públicos seus. Para além de Frondoni celebrizaram-se também João Guilherme Daddi (1813-1887), com *O salteador*, ópera cómica estreada em 1845 no Teatro das Laranjeiras, e António Luís Miró (1815-1853), com *A marquesa*, estreada em 1848 no Teatro do Ginásio, para citar apenas alguns exemplos. Neste contexto avulta sobretudo a obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862), que ainda em 1845 estreou a farsa *Um par de luvas*. O seu

<sup>402</sup> J. Neuparth, «A «Arte Musical» e a ópera nacional I», *Amphion* V/11 (01.06.1891): 82.

<sup>403</sup> [J. Neuparth], «Crónica», *Amphion* V/10 (16.05.1891): 78. Itálico no original.

<sup>404</sup> J. Neuparth, «A «Arte Musical» e a ópera nacional I», *Amphion* V/11 (01.06.1891): 82. Itálico no original.

<sup>405</sup> Cf. NERY & CASTRO 1991: 144-146.

<sup>406</sup> VIEIRA 1900: I, 434.

sucesso continuaria nos anos subsequentes em vários géneros ligeiros, e ele próprio procurou evidenciar o carácter nacional da sua produção musico-teatral, a qual resultou da colaboração com vários escritores portugueses da época. Entre os compositores que se dedicaram a estes géneros nos anos seguintes há a referir os nomes de Eugénio Monteiro de Almeida (1826-1898), Guilherme Cossoul (1828-1880), Carlos Bramão (1835-1874) e Francisco Alvarenga (1844-1883). Entretanto, no Porto, Francisco de Sá Noronha e António Maria Celestino tentaram criar em 1861 uma companhia de «Ópera Cómica Nacional», mas cujo repertório terá consistido apenas em traduções de opereta e ópera cómica francesa.<sup>407</sup> O teatro musical «ligeiro» continuou a florescer no final do século XIX, praticado por actores-cantores sem formação musical, devido à inexistência de uma escola vocal adequada.<sup>408</sup> Na década de 80 destacou-se, nos teatros do Porto, Ciríaco de Cardoso (1846-1900), que na década seguinte alcançaria grande êxito a nível nacional com *O burro do Senhor Alcaide* (1891) e *O Solar dos Barrigas* (1892). Já em Lisboa, a partir de 1909, Luís Filgueiras teve um sucesso singifcativo no Teatro da Trindade com versões portuguesas das óperas favoritas do público. A criação no domínio da opereta e da ópera cómica era continuada por compositores como Filipe Duarte (1855-1928) e o próprio Filgueiras (1862-1929). No período da transição para o século XX não deve ser ignorado o contributo de Augusto Machado, que neste domínio produziu várias obras de qualidade.<sup>409</sup> Marcadas pela influência dos compositores portugueses precedentes e também por Offenbach, que na época atingira grande popularidade, as operetas de Machado são caracterizadas pelo texto em língua portuguesa, pelo uso de diálogos falados, pelo recurso a uma instrumentação reduzida e também por libretos frequentemente de cariz cómico e geralmente baseados em histórias tradicionais portuguesas ou em acontecimentos históricos.<sup>410</sup> Machado procurou, de facto, criar uma tradição nacional de opereta baseada em temas históricos, de que é exemplo a *Maria da Fonte* (1879),<sup>411</sup> que Júlio Neuparth considerou ser «uma tentativa frustrada de opereta nacional portuguesa».<sup>412</sup>

No contexto do debate sobre a questão da ópera nacional que se desenvolveu no início da década de 1890, Neuparth associou-se também ao elogio da intenção de Keil de criar a ópera portuguesa. Contestava, no entanto, os moldes em que outros críticos

---

<sup>407</sup> BRITO & CYMBRON 1992: 134.

<sup>408</sup> NERY & CASTRO 1991: 154-155.

<sup>409</sup> *Id.*: 156-157.

<sup>410</sup> RIBEIRO & PINTO 2006: 107.

<sup>411</sup> BRITO & CYMBRON 1992: 134.

<sup>412</sup> J. N[euparth], «Teatros — S. Carlos — Os Dórias», *Amphion* III/1 (16.01.1887): 157.



acreditavam, chamando a atenção para a importância de se estabelecer previamente uma opereta nacional:

Ó senhores! Não sabem que o primeiro passo a dar para a obtenção desse belo ideal é a prévia criação da *opereta*? Falam dos espanhóis, da *Irene d'Otranto* e de outras várias tentativas. Muito bem, mas antes da *Irene d'Otranto* e de mais algumas que os jornais não mencionam, não houve em Espanha a *zarzuela*, que representava o primeiro passo para a obtenção do seu ideal?

Onde está a *opereta* propriamente portuguesa, essa indispensável preparação à ópera?

Juntemo-nos e façamos todo o possível para que Alfredo Keil não desista do seu propósito, mas não lhe estraguemos a ideia, lembrado projectos, aliás muito bons, mas por enquanto bem irrealizáveis.<sup>413</sup>

Na sua perspectiva, a inexistência de uma opereta nacional era uma consequência do desconhecimento das características identitárias da nação: «Não há operetas filiadas no estilo nacional, porque este mesmo não se acha devidamente conhecido nem apreciado».<sup>414</sup> Com efeito, os critérios que apontara a propósito da «nacionalização» da ópera portuguesa aplicavam-se também ao caso da opereta nacional: também esta deveria recorrer à tradição, e não apenas à língua portuguesa, para poder expressar a identidade individual da nação. É por este motivo que considera *A Noiva* de Francisco de Freitas Gazul e a *Susana* de Alfredo Keil como modelos de opereta, mas não de música nacional.<sup>415</sup> O excerto acima citado remete também para o exemplo da zarzuela, o qual seria novamente exposto por Neuparth no livro *Os grandes períodos da música* (1911), no capítulo dedicado à música em Espanha.<sup>416</sup> Em ambos os casos, a referência a este género musico-teatral sugere um exemplo de sucesso na adopção das músicas tradicionais como fonte para o compositor erudito, sugerindo igualmente um modelo a ter em conta no caso português. Numa concepção em que mais uma vez é evidente a questão da suposta «autenticidade» da «tradição», Neuparth assevera que o valor da zarzuela reside no facto de se tratar de um género nacional que «não derivou da escola francesa, nem tão pouco da arte italiana, mas brotou espontaneamente da musa popular».<sup>417</sup> No seu livro destaca-se particularmente a inclusão

---

<sup>413</sup> [J. Neuparth], «Crónica», *Amphion* V/6 (16.03.1891): 46.

<sup>414</sup> J. Neuparth, «A “Arte Musical” e a ópera nacional II», *Amphion* V/12 (16.06.1891): 91.

<sup>415</sup> *Idem*.

<sup>416</sup> Cf. NEUPARTH 1911: 181-193.

<sup>417</sup> *Ibid.*: 186.

de um capítulo dedicado em exclusivo à opereta («Algumas palavras sobre a opereta»),<sup>418</sup> uma iniciativa bem reveladora da importância que lhe atribui. Verifica-se, de facto, uma tentativa de reabilitação de um género que, na sua opinião, muitos consideravam indevidamente uma música «de intuítos mesquinhos e destituída de quaisquer méritos».<sup>419</sup> Refira-se também que o próprio Neuparth tentou várias incursões no domínio da opereta. A sua produção a este nível inclui *As amazonas* (Op. 16, 1893), *Os ciganos* (Op. 36, 1905) e *Noites de Odivelas* (Op. 39, 1906). Em colaboração com outros autores deixou ainda *O Mikado* (sem data atribuída), *A corte d'El-Rei Pimpão* (Op. 17, 1892), *A herança do alcaide* (Op. 19, 1894) e *A preta do mexilhão – paródia à Aida* (Op. 34, 1904).<sup>420</sup>

A questão do uso da língua nacional ganhou cada vez mais importância, tendo assumido um estatuto central nos nacionalismos musicais da segunda metade do século XIX.<sup>421</sup> Neste sentido, a necessidade de encontrar uma música que correspondesse às características próprias da língua nacional fez-se sentir não apenas em relação à ópera e à opereta, mas também em relação à canção artística. No caso português, o primeiro esforço de promoção de uma arte vocal na língua nacional parece remontar a 1865, ano em que Gustavo Romanoff Salvini, professor de canto de origem polaca estabelecido no Porto, publicou o seu *Romanceiro musical português*.<sup>422</sup> Trata-se de uma colectânea que incluía música sua sobre poemas de Garrett e João de Deus, entre outros, na qual se observa uma tentativa de adaptação à prosódia da língua portuguesa.<sup>423</sup> No entanto, o seu exemplo não parece ter deixado seguidores e o assunto só voltaria a estar em foco a partir do final do século XIX. Verificou-se, de facto, no período em que foi empreendido um processo de «construção da nação», uma tentativa de criação de um *Lied* português que se constituísse como mais um símbolo nacional.<sup>424</sup> O periódico musical *Amphion*, mais uma vez, evidenciou-se na abordagem a esta questão. Por exemplo, ainda em 1890, num texto a propósito do ensino do canto em Portugal, Greenfield de Melo apontava a necessidade de se desenvolver uma escola de canto adequada a especificidades nacionais como a língua e as particularidades melódicas.<sup>425</sup> Esta preocupação teria continuidade nos anos seguintes numa campanha levada a cabo pela Casa Neuparth, proprietária do periódico, no intuito de

---

<sup>418</sup> Cf. *Ibid.*: 151-155.

<sup>419</sup> *Ibid.*: 151.

<sup>420</sup> Número de Opus e datação de acordo com catálogo manuscrito na posse do Arq.º António Pedro Neuparth Sottomayor. Ver Anexo A.

<sup>421</sup> Cf. SAMSON 2001b: 579.

<sup>422</sup> NERY & CASTRO 1991: 146-147.

<sup>423</sup> ESTEIREIRO 2008: 76-77.

<sup>424</sup> *Id.*: 26.

<sup>425</sup> Cf. Greenfield de Melo, «As escolas de canto em Portugal», *Amphion* IV/19 (01.10.1890): 1-2.

promover o canto em português, como é possível observar no anúncio da publicação da canção *Um beijo* (Op. 20, 1896)<sup>426</sup> de Júlio Neuparth: «A nossa casa editora continua por esta forma a propaganda que empreendeu para introduzir entre nós o canto com letra portuguesa. Para essa iniciativa contamos com as futuras composições de Augusto Machado, Viana da Mota, etc.».<sup>427</sup> O próprio Neuparth, apesar de não parecer ter produzido qualquer consideração sobre a constituição de um *Lied* português, foi autor de alguns exemplos deste género. A sua canção *Um beijo* destaca-se pelo facto de ter sido composta sobre letra de João de Deus, uma escolha que certamente não foi casual, tendo em conta que a sua publicação ocorreu após a morte do poeta em 1896, o que remete para uma adesão por iniciativa individual sua à homenagem que lhe foi prestada nesse ano. Mas o primeiro compositor português a dedicar-se de forma sistemática ao género *Lied* foi Viana da Mota.<sup>428</sup> A sua produção neste domínio iniciou-se ainda na década de 1880 e consiste sobretudo em peças cantadas em língua alemã, uma situação que parece ter sido motivada pelo facto de ter realizado várias digressões com cantores na Alemanha. Merecem ser salientadas as suas *Cinco canções portuguesas*, op. 10 (1895), as primeiras que produziu em língua portuguesa. O interesse por este género intensificar-se-ia a partir dos primeiros anos do século XX, praticado por compositores como Luís de Freitas Branco e Rui Coelho.<sup>429</sup>

Os nacionalismos musicais da segunda metade do século XIX incluíram também a música programática instrumental nas suas agendas.<sup>430</sup> De facto, sobretudo no centro-leste europeu, observou-se a emergência de uma vaga de criação de música sinfónica evocativa da história, da mitologia, da geografia e da tradição de determinada comunidade. Neste contexto, a música tradicional assumia-se mais uma vez como um símbolo poderoso, uma vez que era tida como uma expressão «autêntica» e colectiva da identidade nacional. Os compositores recorriam ao uso de idiomas colhidos em canções e danças da «tradição» (células modais, ornamentos, padrões rítmicos) para significar musicalmente o nacionalismo, levando assim a cabo um processo de integração de aspectos «indígenas» e de técnicas «eruditas». Em Portugal, na década de 1890, o periódico musical *Amphion* testemunhou igualmente o entusiasmo por este tipo de repertório. Numa época em que a música tradicional era considerada como uma via essencial para a «nacionalização» da composição musical, surgiram várias tentativas de aplicação deste princípio também à

---

<sup>426</sup> Número de Opus e datação de acordo com catálogo manuscrito na posse do Arq.º António Pedro Neuparth Sottomayor. Ver Anexo A.

<sup>427</sup> «Noticiário», *Amphion* X/19 (15.10.1896): 149.

<sup>428</sup> ESTEIREIRO 2008: 76, 78-79.

<sup>429</sup> *Id.*: 86-87, 97-98.

<sup>430</sup> Cf. SAMSON 2001b: 588.

música instrumental. Destacaram-se, neste sentido, as *Rapsódias portuguesas*, op. 9,<sup>431</sup> compostas por Victor Hussla (1857-1899) e estreadas pela orquestra da Academia de Amadores de Música em 1892. Trata-se de uma obra que assumiu uma importância central na história da música portuguesa, devido ao seu carácter precursor no que se refere ao tratamento sinfónico do material musical tradicional.<sup>432</sup> Na composição das suas rapsódias, Hussla procedeu à utilização de melodias tradicionais, baseando-se sobretudo no *Álbum de músicas nacionais portuguesas* publicado por João António Ribas em 1857.<sup>433</sup> Júlio Neuparth, nos textos que publicou no *Amphion* por ocasião da estreia da obra, procurou destacar o modo como o compositor foi bem sucedido no tratamento erudito das melodias tradicionais, evidenciando assim a validade deste processo para a obtenção de uma música nacional. Com efeito, a sua descrição demonstra como a obra coordena a citação de canções oriundas de várias localidades do país, incluindo fados, melodias do Alentejo, dos Açores e até de Cabo Verde,<sup>434</sup> considerando-a «um trabalho de pulso, a grande orquestra, no qual se encontram *imitações, frases contrapontadas, intermezzi* originais, conjugação de dois e três motivos diferentes e até o estilo *fugato*».<sup>435</sup> Para além disso, Neuparth relembra ainda que a música verdadeiramente nacional deve basear-se na «tradição», que conserva numa forma «pura» as características singulares e específicas da nacionalidade:

Infelizmente para o nosso meio artístico é quase desconhecida a maior parte das belas canções das nossas províncias e ilhas, e conquanto delas nos tenhamos ocupado, continuariam a jazer nas acanhadas regiões donde brotaram, se não aparecesse agora um artista, que, embora estrangeiro, se entregou ao seu estudo e conseguiu apresentá-las ao público educado.

E que de belezas melódicas se encontram nos cantos da Beira, do Alentejo e do Minho! Quantos temas invejáveis, na sua simplicidade característica, com sua nota campestre, ritmo singelo e profundamente particular!

Victor Hussla abalançou-se a uma empresa difícil, talvez arriscada, porque o fado, era o apanágio exclusivo da taberna, e a canção popular costuma ser sempre metida a ridículo na nossa sociedade ilustrada.

Seria essa a razão porque nenhum artista português ainda tentara a empresa que ora acaba de realizar-se?

---

<sup>431</sup> VIEIRA 1900: I, 496.

<sup>432</sup> No seu «inventário do movimento musical nacionalista» em Portugal, Manuel Ramos menciona apenas uma obra sinfónica anterior que terá recorrido à música tradicional: a *Rapsódia sinfónica* de José Francisco Arroyo (provavelmente de meados do século). Cf. RAMOS 1898: vii.

<sup>433</sup> VIEIRA 1900: II, 253-254.

<sup>434</sup> J. Neuparth, «Concertos», *Amphion* VI/4 (16.02.1892): 26.

<sup>435</sup> *Id.*, «Um folhetim do “Economista”», *Amphion* VI/5 (01.03.1892): 34-35.

Talvez. Todavia o nosso público está agora mais educado do que aqui há dez anos; se então lhe falassem na execução do fado ou da *Chula* por uma orquestra, num concerto, decerto a ideia seria acolhida por uma risada de desdém ou pelo horror de ouvir numa sala as cantigas das aldeias ou dos lupanares.

Hoje tínhamos a certeza de que não acontecia o mesmo; todos sabem que a beleza das melodias reside na singeleza da sua origem; que para se realizar um dia música propriamente nacional é preciso ouvir as canções populares, apreciar-lhes as fórmulas, os ritmos, o carácter.<sup>436</sup>

A importância que as *Rapsódias portuguesas* de Hussla assumiram no contexto português deve-se não só ao seu pioneirismo no recurso ao material musical proveniente da tradição, mas também ao facto de ter tido um impacto assinalável no meio musical da época. Na esteira do sucesso alcançado por essa obra, evidente no noticiário do *Amphion* nos anos que se seguiram à estreia, o próprio Hussla voltaria a repetir a experiência, apresentando desta feita a sua *Suite portuguesa*, op. 11,<sup>437</sup> dada em primeira audição no Teatro da Trindade em 1894, também pela orquestra da Academia de Amadores de Música. Igualmente baseada em melodias tradicionais, esta obra consistia em quatro números: «Balada (A vida do marujo)», «Serenada conimbricense», «Idílio alentejano», «Final burlesco (Caninha verde)».<sup>438</sup> Hussla deixou ainda por orquestrar uma *4.ª Rapsódia Portuguesa*, a qual seria publicada postumamente.<sup>439</sup> Júlio Neuparth, enquanto compositor, foi também seguidor dos processos que elogiou em Hussla. De facto, o catálogo das suas obras regista dois exemplos deste género para orquestra sinfónica: a *1.ª Paráfrase de uma canção popular* (Op. 21, 1897) e a *2.ª Paráfrase de uma canção popular* (Op. 27, 1901).<sup>440</sup> Ao nível da música sinfónica importa ainda referir outras obras evocativas da nacionalidade mas que não parecem ter recorrido à «tradição». Estão aqui em causa algumas composições orquestrais apresentadas por altura das comemorações do centenário da Índia em 1898, tais como o poema sinfónico *Vasco da Gama*, op. 18, de Victor Hussla,<sup>441</sup> e a suite *L'Orientale*, op. 22, de Júlio Neuparth.<sup>442</sup>

---

<sup>436</sup> *Id.*, «Concertos», *Amphion* VI/4 (16.02.1892): 25.

<sup>437</sup> VIEIRA 1900: I, 496.

<sup>438</sup> Titus, «Concertos — A festa de Victor Hussla», *Amphion* VIII/3 (01.02.1894): 19-20.

<sup>439</sup> VIEIRA 1900: I, 497.

<sup>440</sup> Número de Opus e datação de acordo com catálogo manuscrito na posse do Arq.º António Pedro Neuparth Sottomayor. Ver Anexo A.

<sup>441</sup> Esta obra foi executada num concerto comemorativo organizado pela Academia de Amadores de Música. Cf. «Concertos — Real Academia de Amadores de Música», *Amphion* XII/9 (15.05.1898): 136-137. O programa do poema sinfónico, que consiste numa breve descrição da viagem para Índia, foi publicado no

No final do século XIX emergiu entre os intelectuais portugueses a noção da urgência e da indispensabilidade da implementação de uma «consciência colectiva». Observava-se, de facto, a convicção de que essa consciência era algo essencial para que Portugal se integrasse no progresso da Humanidade. A base ideológica da «questão nacional» que inquietou os intelectuais portugueses radicava, assim, na filosofia positivista. Os reflexos deste ambiente fizeram-se sentir igualmente no meio musical, não só no discurso dos músicos-intelectuais, onde avulta o caso de Júlio Neuparth, mas também na prática de alguns compositores. Para que a música pudesse desempenhar convenientemente o seu papel na formação das consciências, era imperativo que representasse a «essência» da nacionalidade, recorrendo ao material musical proveniente da «tradição». É possível constatar as consequências deste princípio tanto no discurso dos músicos-intelectuais, como na prática dos compositores e em relação a diferentes géneros: a ópera, a opereta e a canção artística, para além da música programática instrumental.

---

*Amphion*. Cf. Zetho, «As composições comemorativas do centenário da Índia», *Amphion* XII/9 (15.05.1898): 134-135. Número de Opus de acordo com VIEIRA 1900: I, 496.

<sup>442</sup> A obra foi apresentada numa r  cita de gala no Teatro de S. Carlos. Cf. «Concertos — A r  cita de gala em S. Carlos», *Amphion* XII/9 (15.05.1898): 137. Número de Opus e data  o de acordo com catálogo manuscrito na posse do Arq.   António Pedro Neuparth Sottomayor. Ver Anexo A.

## CONCLUSÃO

Nos casos de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth, a ideologia do progresso reflectiu-se num discurso que teve implicações em vários domínios da vida musical portuguesa. As suas reflexões sobre a música sinfónica são reveladoras da importância que concediam a este tipo de música num processo de aperfeiçoamento da Humanidade. Na segunda metade do século XIX, algumas figuras destacadas da vida musical portuguesa exteriorizaram a sua preocupação com o progresso social e cultural, reservando um papel fundamental para a música no processo de regeneração da sociedade. No seu discurso era evidente a atribuição de uma missão civilizacional à música, numa concepção ainda romântica do papel da arte e do artista na sociedade. Esta situação verificava-se em especial no discurso sobre a música sinfónica. A justificação para a adopção do «género sinfónico» assentava numa adesão a uma ideia de «música absoluta», no sentido em que era considerada independente de referências externas para atingir a sua dignidade estética. Na base dessa adopção do «género sinfónico» estava também um aspecto central da sua orientação ideológica: a adesão ao movimento do idealismo musical. No discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth é evidente a importância dos concertos orquestrais para a educação do público, o que constituía o prolongamento da noção romântica de uma «arte missionária». Esta convicção surgia ligada à superioridade atribuída à música sinfónica numa hierarquia das artes, integrada numa concepção idealista da música. Este tipo de discurso teve implicações na promoção de determinado repertório canónico. Nesse contexto, para além do culto dos «clássicos», especialmente de Beethoven, também Wagner é desde cedo assimilado como compositor sinfónico. Particularmente nos textos de Vieira, a emulação dos «mestres clássicos» tem efeito também no domínio da composição, o que o leva a rejeitar estéticas que considera mais radicais. A sua justificação para a superioridade da música sinfónica «pura» está ancorada no facto de ser constituída por ideias «puramente» musicais. Com esta ideia de uma música que depende apenas dos seus elementos constitutivos está em causa uma ideia de «música absoluta» no sentido formalista, e, de facto, os textos de Vieira sobre esta questão revelam uma aproximação ao formalismo. Assim, a missão civilizacional da música seria empreendida particularmente pela música sinfónica «pura», caracterizada como auto-suficiente e independente. Era a sua qualidade abstracta que lhe conferia um carácter «universal», pelo facto de proporcionar a estimulação subjectiva de cada ouvinte e impulsionar a regeneração moral do Homem no caminho do progresso.

Neste sentido, também à educação musical era atribuído um papel indispensável na construção da sociedade, pelo contributo que tinha a dar para a consciencialização cívica e para a elevação moral dos cidadãos. A ideologia republicana foi profundamente marcada pela crença na importância da educação e do ensino para a construção de uma nova sociedade e para o progresso da Humanidade. De facto, esta utopia educativa ocupava um lugar central na cultura política republicana, e a instrução popular era encarada pelos seus principais dirigentes como um meio indispensável para a consciencialização cívica e para a elevação moral. A ideologia positivista que dominava o pensamento republicano português integrava a crença iluminista no progresso por via da propagação das luzes. A defesa da democratização do ensino por parte dos republicanos encontra assim justificação na crença de que o progresso seria uma consequência da difusão da educação. As preocupações pedagógicas de Júlio Neuparth reflectiram-se numa acção que tomou múltiplas formas: a criação do Instituto Musical, a actividade de docente, as traduções de tratados de referência na época e os escritos de divulgação, para além da actividade da casa editora que dirigia. Todos estes aspectos devem ser vistos como uma realização prática das suas preocupações, revelando o seu empenho e a sua dedicação à causa da educação musical. No seu discurso são detectáveis traços de uma preocupação com a descentralização e a democratização do ensino da música, sendo evidente sobretudo a ideia de que a música desempenha um papel essencial no progresso, dados que permitem sugerir a afinidade do seu pensamento e da sua acção com a ideologia republicana.

A protecção dos interesses da «classe musical» estava associada à convicção de que a sua emancipação era essencial para que também pudesse contribuir para o progresso. Foi no contexto conturbado da transição para a República que a Associação de Classe dos Músicos Portugueses desenvolveu a sua actividade em defesa da «classe musical». Marcadamente monopolista, proteccionista e mutualista, a acção desta instituição constituía um prolongamento das suas antecessoras do século XIX. O que a distinguia era o discurso envolvente acerca da «classe musical», no qual é possível observar a existência de ideias socialistas recorrentes. A proximidade do pensamento de Ernesto Vieira com o «socialismo utópico» constitui uma demonstração de que estava ao corrente das tendências dominantes na época em que viveu. No seu discurso sobre a «classe musical» é evidente a necessidade de uma explicação «científica» para os fenómenos sociais, bem como a crença na urgência de uma regeneração social, aspectos que apontam para uma mentalidade essencialmente positivista.



Finalmente, a constituição de uma «música nacional» era encarada como algo central para se promover uma «consciência nacional», cuja existência era indispensável para que Portugal pudesse desempenhar o seu papel no progresso da Humanidade. Com a necessidade de afirmação identitária despoletada em grande medida na sequência do episódio do Ultimato inglês, observou-se o alastramento de uma preocupação com a aquisição de uma identidade nacional para a música portuguesa. Para que também a música fosse especificamente «portuguesa» era necessário que os compositores recorressem ao material musical proveniente da tradição. Aquilo que justificava esse recurso à «tradição» era o facto de esta, na sua suposta «pureza», ser considerada representativa da «essência» nacional. Esta preocupação com a constituição de uma música especificamente portuguesa, nomeadamente por intermédio do recurso à «tradição», teve repercussões em vários géneros. Em Portugal, tal como em outros países europeus, observou-se uma tentativa de diferenciação de uma tradição operática nacional, tendo-se desenvolvido um debate marcado pela ausência de consenso em relação ao uso das melodias tradicionais como meio para a obtenção de uma identidade própria. Na perspectiva de Júlio Neuparth aquilo que tornava uma ópera «nacional» era precisamente uma música que recorresse à tradição portuguesa, concebida como um repositório «autêntico» das características identitárias da nacionalidade. O mesmo se passava na questão da opereta nacional. Mas a necessidade de encontrar uma música que correspondesse às características próprias da língua nacional fez-se sentir não apenas em relação à ópera e à opereta, mas também em relação à canção artística. Um último aspecto a referir é o da emergência da música programática instrumental de cariz nacionalista em Portugal no final do século XIX, contexto em que mais uma vez a música tradicional se assumia como um símbolo identitário poderoso e como uma via para a «nacionalização» da composição musical. Assim, no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth, a música assumia um papel fulcral na construção de uma sociedade que pudesse ocupar um patamar civilizacional mais elevado.

## FONTES

### Periódicos:

*Amphion* (1884-1887; 1890-1898)  
*A Arte Musical* (1873-1875)  
*A Arte Musical* (1890-1891)  
*A Arte Musical* (1899-1915)  
*Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses*  
*Diário de Notícias* [1893-1919]  
*Eco Musical* [1911-1916]  
*O Repórter*  
*O Século*

### Monografias e outros textos:

ACMP

1910 *Regulamento interno e tabela de preços mínimos*, Lisboa: Tipografia La Bécarre.

1911 *Regulamento interno e tabela de preços mínimos*, Lisboa: Tipografia do Comércio.

BRAGA, Teófilo

1893 «As melodias portuguesas», in César das Neves & Gualdino de Campos, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. I, Porto: Tipografia Ocidental, pp. v-vii.

JADASSOHN, Salomon

1893 *Traité d'Harmonie*, Leipzig/Bruxelas: Breitkopf & Härtel [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig, 1883].

LAVIGNAC, Albert

1897 *La Voyage artistique à Bayreuth: ouvrage contenant de nombreuses figures et 280 exemples en musique*, Paris: CH. Delagrave.

[1903] *La Musique et les Musiciens*, 14.<sup>a</sup> edição, Paris: CH. Delagrave.

LAVOIX, Henri

1890 *Histoire de la Musique*, Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, Paris: A. Quantin.

NEUPARTH, Júlio

[1884-87] «Prefácio», in *Curso de Harmonia Teórica e Prática*, por Francisco Bazin, Lisboa: Ed. A. Neuparth.

[1897] «Prefácio», in *Novo Tratado de Instrumentação*, por F. A. Gevaert, Lisboa: Neuparth & C.<sup>a</sup>.

[1898] «Prefácio», in *Tratado Completo de Harmonia Teórica e Prática*, por Émile Durand, Lisboa: Neuparth & C.<sup>a</sup>.

[1910] «Prefácio», in *Ditados Musicais*, Lisboa: Neuparth & Carneiro.

1911 *Os grandes períodos da música: breve resumo da história geral da música desde os tempos mais remotos até aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

PINTO (SACAVÉM), Alfredo

1913 *Horas d'arte*, Lisboa: Livraria Férrin.

QUEIRÓS, Eça de

[1888] *Os Maias*, Lisboa: Livros do Brasil.

RAMOS, Manuel

1892 *A música portuguesa*, Porto: Imprensa Portuguesa.

1898 «Cancioneiro de Músicas Populares», in César das Neves & Gualdino de Campos, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. III, Porto: César, Campos & C.<sup>a</sup>, pp. v-viii.

RIEMANN, Hugo

- 1906     *Les elements de l'esthetique musicale*, Paris: Félix Alcan. [*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlim, 1900.]

SANTOS, José Henrique dos

- 1917     *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico*, Lisboa: Tipografia Universal.

VIEIRA, Ernesto

- 1899     *Dicionário musical*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Lambertini.
- 1900     *Dicionário biográfico de músicos portugueses*, 2 vols., Lisboa: Tipografia Matos Moreira e Pinheiro. [Edição facsimilada de Arquimedes Livros, 2007.]
- 1911a     *A musica em Portugal: resumo histórico*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Clássica Editora.
- 1911b     «Introdução», in Júlio Neuparth, *Os grandes periodos da musica: breve resumo da história geral da musica desde os tempos mais remotos até aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1911, pp. i-iv.

VITERBO, Francisco de Sousa

- 1895     «Cancioneiro de Músicas Populares», in César das Neves & Gualdino de Campos, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. II, Porto: César, Campos & C.<sup>a</sup>, pp. v-vii.

## BIBLIOGRAFIA

ANDERSON, Benedict

- 2006 *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2.<sup>a</sup> edição, London: Verso [1.<sup>a</sup> edição: 1983].

ARAÚJO, Maria João Rodrigues de

- 2003 “A recepção de Wagner em Portugal”, in *A recepção de Tristan und Isolde na cultura musical*, Notas de Programa (Nov. e Dez. de 2003), Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos / Culturgest, pp. 7-13.

BALSA, Francisco

- 1999 *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*, Lisboa: Edição do Sindicato dos Músicos.

BAUR, Michael

- 2005 “Idealism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. III, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 1078-1082.

BEARD, David & GLOAG, Kenneth

- 2005 *Musicology — The Key Concepts*, London/New York: Routledge.

BÉNICHOU, Paul

- 1977 *Le temps des prophètes — Doctrines de l’âge romantique*, Paris: Éditions Gallimard.

BONDS, Mark Evan

- 1997 “Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century”, *Journal of the American Musicological Society*, 95/2-3 (Summer-Autumn), pp. 387-420.

BORBA, Tomás & LOPES-GRAÇA, Fernando

- 1963 *Dicionário de Música*, 2 vols., Lisboa: Edições Cosmos.

BRANCO, João de Freitas

1987 *Viana da Mota — Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2005 *História da Música Portuguesa*, 4.<sup>a</sup> edição actualizada, Mem Martins: Publicações Europa-América. [1.<sup>a</sup> edição 1959]

BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa

1992 *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta.

CARVALHO, Mário Vieira de

1993 «Pensar é morrer» ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1997 “Parsifal contra Siegfried: aspectos da recepção de Wagner em Portugal”, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música* [Actas do VI Colóquio do International Council for Traditional Music, Lisboa, 1986], Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 135-143.

1999 “A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical”, in Mário Vieira de Carvalho, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 158-174.

CASCUDO, Teresa

2000 “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, pp. 181-226.

2010a “Keil, Alfredo”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. II, s. I.: Círculo de Leitores, p. 673.

2010b “Machado, Augusto”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. III, s. I.: Círculo de Leitores, pp. 725-726.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan & TOSCANO, Maria Manuela

- 1988 “ ‘In search of a lost world’: an overview of documentation and research on the traditional music of Portugal”, *Yearbook for Traditional Music*, 20, pp. 158-192.

CASTRO, Paulo Ferreira de

- 1997 “Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade”, in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música* [Actas do VI Colóquio do International Council for Traditional Music, Lisboa, 1986], Lisboa: Publicações Dom Quixote, pp. 155-162.

- 2007a “Alfredo Keil, ou o sonho da ópera portuguesa”, in *Centenário da Morte de Alfredo Keil*, Notas de Programa (13.10.2007), Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, pp. 5-14.

- 2007b “A Portuguesa”, in *Centenário da Morte de Alfredo Keil*, Notas de Programa (13.10.2007), Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, pp. 15-16.

CHARVET, John

- 2005 “Liberalism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. III, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 1262-1269.

COMMELIN, P.

- 1961 *Mythologie grecque et romaine*, Paris: Garnier Frères.

CYMBRON, Luísa

- 1995 “A vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX”, in *Liszt em Lisboa*, Catálogo da Exposição Comemorativa, Lisboa: Museu da Música, pp. 23-30.

DAHLHAUS, Carl

- 1989a *Nineteenth-Century Music*, (J. Bradford Robinson, trad.), Berkeley/Los Angeles: University of California Press [*Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. VI), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980].

1989b *The Idea of Absolute Music*, (Roger Lustig, trad.), Chicago/London: The University of Chicago Press [*Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978].

1992 “Wagner’s Place in the History of Music”, in Ulrich Müller & Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 99-117.

ELEY, Geoff

2002 *Forging Democracy — The History of Left in Europe, 1850-2000*, Oxford/New York: Oxford University Press.

ELLIS, Katherine

1995 *Music Criticism in Nineteenth-Century France — La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge: Cambridge University Press.

ERIKSEN, Thomas Hylland

2002 *Ethnicity and Nationalism*, (Anthropology, Culture and Society), 2.<sup>a</sup> edição, London: Pluto Press [1.<sup>a</sup> edição: 1993].

ESENWEIN, George

2005a “Anarchism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. I, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 66-70.

2005b “Socialism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. V, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 2227-2235.

ESPOSITO, Francesco

2001 “O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX”, in *Verdi em Portugal 1843-2001*, Catálogo da Exposição Comemorativa, Lisboa: Biblioteca Nacional, pp. 41-58.

2008 *La vita concertistica lisboeta dell’ottocento: 1822-1853*, 2 vols., Dissertação de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.



ESTEIREIRO, Paulo

- 2008 *Músicos Interpretam Camões — Canções sobre Poemas de Camões na Primeira Metade do Século XX*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian.

FAUSER, Annegret

- 1984 “ ‘Wagnerism’: Responses to Wagner in music and the arts”, in Thomas S. Grey (ed.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 221-234.
- 2001 “Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)”, in Harry White & Michael Murphy (eds.), *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, Cork: Cork University Press.

FAY, Sidney B.

- 1947 “The Idea of Progress”, *The American Historical Review*, 52/2 (Jan.), pp. 231-246.

FERNANDES, Rogério

- 1998 “Génese e consolidação do sistema educativo nacional (1820-1910)”, in Maria Cândida Proença, *O sistema de ensino em Portugal (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 23-46.

FULCHER, Jane

- 1998 “The Concert as Political Propaganda in France and the Control of ‘Performative Context’”, *The Musical Quarterly*, 82/1 (Spring), pp. 41-67.

GEPB

- 1967-99 *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, Lda.

GRANT, Michael & HAZEL, John

- 1996 *Who's who in classical mythology*, London: Routledge.

HAMILTON, E.

1962     *La mythologie: ses dieux, ses héros, ses légendes*, Vervuers: Marabout.

HANISCH, Ernst

1992     “The Political Influence and Appropriation of Wagner”, in Ulrich Müller & Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 186-201.

HARDING, James

1991     “Paris: Opera Reigns Supreme”, in Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era — From the Mid-19th Century to World War I*, (Man and Music), London: Macmillan, pp. 99-125.

HARGOT, Jean

2001     “Gevaert, François-Auguste”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IX, London: Macmillan, pp. 790-791.

HAUBERT, H.

1947     *Dictionnaire de mythologie classique*, 3.<sup>a</sup> edição, Paris: Librairie Vuibert.

HAZAREESINGH, Sudhir

2001     “Between Positivism and Republicanism: Émile Littré and the Founding of the Third Republic”, in Sudhir Hazareesingh, *Intellectual Founders of the Republic — Five Studies in Nineteenth-Century French Republican Political Thought*, Oxford: Oxford University Press, pp. 23-83.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (eds.)

1983     *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.

HYER, Brian & REHDING, Alexander

2001     “Riemann, Hugo”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXI, London: Macmillan, pp. 362-366.

IGGERS, Georg G.

1958 “The Idea of Progress in Recent Philosophies of History”, *The Journal of Modern History*, 30/3 (Set.), pp. 215-226.

1965 “The Idea of Progress: A Critical Reassessment”, *The American Historical Review*, 71/1 (Out.), pp. 1-17.

KAHANE, Martine & WILD, Nicole

1983 *Wagner et la France*, Paris: Herscher.

KNAPP, Raymond

2005 “Absolute Music”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. I, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 4-6.

KOPPEN, Erwin

1992 “Wagnerism as Concept and Phenomenon”, in Ulrich Müller & Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 343-353.

LEBEAU, Elisabeth & BRISCOE, James R.

2001 “Lavignac, Albert”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XIV, London: Macmillan, p. 389.

LICHTHEIM, George

1965 “The Concept of Ideology”, *History and Theory*, 4/2, pp. 164-195.

LOSA, Leonor

2010 “Neuparth, Júlio”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. III, s. l.: Círculo de Leitores, pp. 908-909.

MATOS, José Sarmiento de

1989 *Sons de Lisboa — uma biografia de Valentim de Carvalho*, Lisboa: Publicações Dom Quixote / Valentim de Carvalho.

MEGILL, Allan

- 2005 “Marxism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. IV, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 1357-1364.

MESQUITA, António Pedro

- 2006 *O pensamento político português no século XIX. Uma síntese histórico-crítica*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

METKEN, Günter

- 1992 “Wagner and the Visual Arts”, in Ulrich Müller & Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 354-372.

MILLER, Marion S.

- 1984 “Wagnerism, Wagnerians, and Italian Identity”, in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca / London: Cornell University Press, pp. 167-197.

MOREAU, Mário

- 1999 *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, 2 vols., Lisboa: Hugin Editores.

MÜLLER, Ulrich

- 1992 “Wagner in Literature and Film”, in Ulrich Müller & Peter Wapnewski (eds.), *Wagner Handbook*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, pp. 373-393.

NEDERMAN, Cary J.

- 2005 “Republicanism — Republic”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. V, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 2098-2103.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de

- 1991 *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Portugal / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

NICKLES, Thomas

- 2005 “Positivism”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. V, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 1852-1857.

NISBET, Robert

- 1980 *History of the Idea of Progress*, New York: Basic Books.

PASLER, Jann

- 1991 “Paris: Conflicting Notions of Progress”, in Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era — From the Mid-19th Century to World War I* («Man and Music»), London: Macmillan, pp. 389-416.

PEDERSON, Sanna

- 2009 “Defining the Term ‘Absolute Music’ Historically”, *Music & Letters*, 90/2, pp. 240-262.

PEREIRA, Leonor & SILVA, Hugo

- 2010 “Cardona, Júlio”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, s. l.: Círculo de Leitores, pp. 240-241.

PINTASSILGO, Joaquim

- 1998 *República e formação de cidadãos: a educação cívica nas escolas primárias da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Edições Colibri.

PLANTINGA, Leon

- 1984 *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York / London: W. W. Norton & Company.

PROENÇA, Maria Cândida

- 1998 “A República e a democratização do ensino”, in Maria Cândida Proença, *O sistema de ensino em Portugal (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Edições Colibri, pp. 47-70.

RAIMUNDO, Luís

- 2000 “Para uma leitura dramatúrgica e estilística da *Serrana* de Alfredo Keil”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, pp. 227-274.

RAMOS, Rui

- 1994 *A segunda fundação (1890-1926)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. VI, Lisboa: Editorial Estampa.

RIBEIRO, Paula Gomes & PINTO, Rosa Paula Rocha

- 2006 “*Lauriane* de Augusto Machado — Uma nova atitude musico-dramática”, in *Lauriane — Augusto Machado*, Notas de Programa (Abril de 2006), Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, pp. 95-133.

REES, Tim

- 2005 “Communism — Europe”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. II, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 414-421.

SALTER, Lionel

- 1991 “Spain: a Nation in Turbulence”, in Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era — From the Mid-19th Century to World War I*, (Man and Music), London: Macmillan, pp. 151-166.

SAMSON, Jim

- 1991 “Music and Society”, in Jim Samson (ed.), *The Late Romantic Era — From the Mid-19th Century to World War I*, (Man and Music), London: Macmillan, pp. 1-49.
- 2001a “Canon (iii)”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. V, London: Macmillan, pp. 6-7.
- 2001b “Nations and nationalism”, in Jim Samson (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 568-600.
- 2001c “Romanticism”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXI, London: Macmillan, pp. 596-603.

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar

2000 *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> edição, corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora.

SASLAW, Janna

2001 “Jadassohn, Salomon”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, London: Macmillan, pp. 746-747.

SCHMID, Marion

2008 “*À bas Wagner!*: The French Press Campaign against Wagner during World War I”, in Barbara Kelly (ed.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester: Rochester University Press, pp. 77-91.

SCHMIDT, Joël

1995 *Dicionário de mitologia grega e romana*, Lisboa: Edições 70.

SCRUTON, Roger

2001a “Absolute Music”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I, London: Macmillan, pp. 36-37.

2001b “Programme Music”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XX, London: Macmillan, pp. 396-400.

SIMON, Walter Michael

1963 *European Positivism in the Nineteenth Century — An Essay in Intellectual History*, Ithaca/New York: Cornell University Press.

SILVA, João

2006 *O diário A Revolução de Setembro (1840-1857): música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

TORGAL, Luís Reis & ROQUE, João (coord.)

1993     *O Liberalismo (1807-1890)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. V, Lisboa: Editorial Estampa.

TURBOW, Gerald

1984     “Art and Politics: Wagnerism in France”, in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 134-166.

VENTURA, António

2000     *Anarquistas, republicanos e socialistas em Portugal — as convergências possíveis*, Lisboa: Edições Cosmos.

VIERHAUS, Rudolph

1996     “Progress: Ideas, Skepticism, and Critique — The Heritage of the Enlightenment”, in James Schmidt (ed.), *What is Enlightenment? — Eighteenth-Century Answers and Twentieth-Century Questions*, (Philosophical Traditions, 7), Berkeley/London: University of California Press, pp. 330-341.

VILLALOBOS, Bárbara

2010     “Blanch, Pedro”, in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol. I, s. l.: Círculo de Leitores, pp. 144-145.

VOEGELIN, Eric

1975     “Positivism and its antecedents”, in Eric Voegelin, *From Enlightenment to Revolution*, Durham: Duke University Press, pp. 74-109.

WAGAR, W. Warren (ed.)

1969     *The Idea of Progress Since the Renaissance*, New York: John Wiley & Sons.

WANGERMÉE, Robert

2001     “Fétis, François-Joseph”, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VIII, London: Macmillan, pp. 746-749.



WEBER, William

- 1984     “Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism”, in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, pp. 28-71.
- 1999     “The History of Musical Canon”, in Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355.
- 2008     *The Great Transformation of Musical Taste — Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press.

WEINBERGER, Jerry

- 2005     “Progress, Idea of”, in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, vol. V, New York: Charles Scribner’s Sons, pp. 1912-1916.

WILLIAMS, David (ed.)

- 1999     *The Enlightenment*, (Cambridge Readings in the History of Political Thought), Cambridge: Cambridge University Press.

## ANEXO A

### *Obras de Júlio Neuparth* <sup>443</sup>

|        |  |      |
|--------|--|------|
| Op. 1  | <i>Reveil</i> , polka, piano   | 1881 |
| Op. 2  | <i>Souvenir</i> , mazurka, piano   | 1882 |
| Op. 3  | <i>O Espiritismo</i> , polka, piano  | 1882 |
| Op. 4  | <i>Mariana</i> , suite de valsas, piano  | 1883 |
| Op. 5  | <i>Tes Yeux</i> , rêverie, piano [também versão para orquestra]                    | 1883 |
| Op. 6  | <i>Vision</i> , esquisse, piano  | 1886 |
| Op. 7  | <i>Abertura em dó maior</i> , orquestra  | 1886 |
| Op. 8  | <i>Impromptu</i> , mazurka, piano  | 1887 |
| Op. 9  | <i>Schezo</i> , orquestra  | 1889 |
| Op. 10 | <i>Première Mazurka de Salon</i> , piano   | 1891 |
| Op. 11 | <i>Hilariente</i> , polka, piano<br>[publicado sob o pseudónimo «Hugo Sílvio»]     | 1891 |
| Op. 12 | <i>Estrela d'Alva</i> , valsa, piano<br>[publicado sob o pseudónimo «Hugo Sílvio»] | 1892 |
| Op. 13 | <i>Lua de Mel</i> , valsa, piano<br>[publicado sob o pseudónimo «Hugo Sílvio»]     | 1892 |
| Op. 14 | <i>In memoriam</i> , cordas  | 1892 |
| Op. 15 | <i>Pôr do Sol</i> , valsa, piano<br>[publicado sob o pseudónimo «Hugo Sílvio»]     | 1893 |
| Op. 16 | <i>As amazonas</i> , opereta   | 1893 |
| Op. 17 | <i>A corte d'El-Rei Pimpão</i> , opereta (em colaboração)                          | 1892 |
| Op. 18 | <i>Minuete capricioso</i> , piano  | 1892 |
| Op. 19 | <i>A Herança do Alcaide</i> , opereta (em colaboração)                             | 1894 |
| Op. 20 | <i>Um beijo</i> , canto e piano  | 1896 |
| Op. 21 | [1. <sup>a</sup> ] <i>Paráfrase de uma canção popular</i> , orquestra              | 1897 |
| Op. 22 | <i>L'Orientale</i> , suite, orquestra  | 1898 |
| Op. 23 | <i>A Fiandeira</i> , canto e piano   | 1899 |

<sup>443</sup> Transcrição do documento manuscrito que se encontra na posse do Arq.<sup>o</sup> António Pedro Neuparth Sottomayor, descendente do compositor.

|        |   |      |
|--------|---|------|
| Op. 24 | <i>Porque foges?</i> , canto e piano  | 1899 |
| Op. 25 | <i>Serenade exquise</i> , violino e piano   | 1900 |
| Op. 26 | <i>Alla mazurka</i> , violino e piano   | 1900 |
| Op. 27 | <i>2.ª Paráfrase de uma canção popular</i> , orquestra  | 1901 |
| Op. 28 | <i>Quarteto para instrumentos de cordas</i> [ré menor]  | 1902 |
| Op. 29 | <i>Louise</i> , gavotte, piano  | 1903 |
| Op. 30 | <i>Impromptu – Page Symphonique</i> , orquestra   | 1902 |
| Op. 31 | <i>Flor e Borboleta</i> , canto e piano   | 1903 |
| Op. 32 | <i>Fado Galvany</i>   | 1903 |
| Op. 33 | <i>Fado Rosa da Vila</i>  | 1903 |
| Op. 34 | <i>A Preta do Mexilhão – Parodia à Aida</i> , opereta [com Nicolino Milano]   | 1904 |
| Op. 35 | <i>O Rio Mondego</i> , solo e coros   | 1903 |
| Op. 36 | <i>Os Ciganos</i> , opereta   | 1905 |
| Op. 37 | <i>Historiette</i> , piano (publicado na revista <i>Serões</i> )  | 1905 |
| Op. 38 | <i>Petite mazurka</i> , piano (publicado na revista <i>Serões</i> )   | 1906 |
| Op. 39 | <i>Noites de Odivelas</i> , opereta   | 1906 |
| Op. 40 | <i>Amor</i> , romanza, canto e piano  | 1907 |
| Op. 41 | <i>Fado Fantasia</i>  | 1907 |
| Op. 42 | <i>Marcha Gualteriana</i> [para banda]  | 1907 |
| Op. 43 | <i>Balada da despedida (Coimbra)</i>  | 1907 |
| Op. 44 | <i>En forme d'une marche</i> , sexteto  | 1908 |
| Op. 45 | <i>Romança</i> , letra italiana   | 1908 |
| Op. 46 | <i>Fado do Amor</i>   | 1909 |
| Op. 47 | <i>Solfejo</i> (para o volume de Lemoine)   | 1910 |
| Op. 48 | <i>Minueto</i> (para o <i>Diário de Notícias</i> )  | 1910 |
| Op. 49 | <i>Sonatine-fantasia</i> , piano  | 1910 |
| Op. 50 | <i>Fado Chiado Terrasse</i>   | 1910 |
| Op. 51 | <i>Amor, Fado</i> , coros orfeónicos  | 1911 |
|        | <i>Variante da Caninha Verde</i> , coros orfeónicos   | 1911 |
|        | <i>A Vida</i> , fado  | 1911 |
| Op. 52 | <i>Mes petits amours, six morceaux faciles</i> , para piano   | 1911 |
| Op. 53 | <i>Ditados Musicais</i> , adoptados no Conservatório  | 1911 |
| Op. 54 | <i>Os Grandes Períodos da Música – breve resumo da História Geral da Música</i> , separata do <i>Diário de Notícias</i> | 1911 |

|        |   |      |
|--------|---|------|
| Op. 55 | <i>Prélude Pastoral, morceau pour orgue dédié à monsieur</i><br><i>L'Abbé Joubert, organiste à Luçon</i> (édition de la bibliothèque) | 1912 |
| Op. 56 | <i>Desgarrada</i> (popular)   | 1912 |
| Op. 57 | <i>Balada à lua</i> (versos de José Coelho da Cunha)  | 1912 |
| Op. 58 | <i>Canção triste</i> (versos de José Coelho da Cunha)   | 1912 |
| Op. 59 | <i>Alla mazurka</i> (publicada no <i>Comércio do Porto</i> )  | 1913 |

[sem número de Opus nem datação]

*Fado da Lili*

*O Mikado*, opereta (instrumentação)

*Marcha Triunfal*

\* \* \*

Há ainda a registar os seguintes trabalhos:

*Orizîa, Regina delle amazzone – Ballo mitologico in 3 quadri di Eugenio Casati*  
(em colaboração com Luís Filgueiras) [1886 ?]

*Curso de Harmonia Teórica e Prática, por Francisco Bazin,*  
Lisboa: Ed. A. Neuparth. [1884-87 ?]

*Novo Tratado de Instrumentação, por F. A. Gevaert,*  
Lisboa: Neuparth & C.<sup>a</sup>. [1897 ?]

*Tratado Completo de Harmonia Teórica e Prática, por Émile Durand,*  
Lisboa: Neuparth & C.<sup>a</sup>. [1898 ?]

*Lições de Solfejo (adaptadas ao programa do Conservatório Nacional),*  
Lisboa: Sassetti / C.<sup>a</sup>. (em colaboração com A. Machado) [1931]

## ANEXO B

### *Crônicas Musicais (1903-1914)*

#### 1903

- . «Crônica Musical I – O nosso Conservatório e a sua importância artística», *Diário de Notícias* (10.06.1903): 1.
- . «Crônica Musical II – Festas de igreja», *Diário de Notícias* (24.06.1903): 1.
- . «Crônica Musical III – Ópera popular», *Diário de Notícias* (08.07.1903): 1.
- . «Crônica Musical IV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (22.07.1903): 1-2.
- . «Crônica Musical V» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (05.08.1903): 1-2.
- . «Crônica Musical VI – Bandas militares», *Diário de Notícias* (19.08.1903): 1.
- . «Crônica Musical VII – Bandas militares», *Diário de Notícias* (02.09.1903): 1.
- . «Crônica Musical VIII – Ainda as bandas militares», *Diário de Notícias* (16.09.1903): 1.
- . «Crônica Musical IX – Musicians», *Diário de Notícias* (30.09.1903): 1.
- . «Crônica Musical X – O monumento a Wagner», *Diário de Notícias* (14.10.1903): 1.
- . «Crônica Musical XI – Os concursos no Conservatório», *Diário de Notícias* (28.10.1903): 1.
- . «Crônica Musical XII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (11.11.1903): 1.
- . «Crônica Musical XIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (25.11.1903): 1.

. «Crónica Musical XIV – O centenário de Berlioz (1803-1869)», *Diário de Notícias* (09.12.1903): 1.

. «Crónica Musical XV – Memórias de um ponto», *Diário de Notícias* (23.12.1903): 1.

## 1904

. «Crónica Musical XVI – Efemérides musicais de 1903», *Diário de Notícias* (06.01.1904): 1.

. «Crónica Musical XVII – Acção dos raios X nos instrumentos de cordas», *Diário de Notícias* (20.01.1904): 1.

. «Crónica Musical XVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (03.02.1904): 1.

. «Crónica Musical XIX » [sobre a estreia do Barbeiro de Sevilha], *Diário de Notícias* (24.02.1904): 1.

. «Crónica Musical XX – A reforma da música sacra», *Diário de Notícias* (09.03.1904): 1.

. «Crónica Musical XXI – O teatro de S. Carlos e a arte nacional», *Diário de Notícias* (23.03.1904): 1.

. «Crónica Musical XXII – O teatro de S. Carlos e a arte nacional», *Diário de Notícias* (06.04.1904): 1.

. «Crónica Musical XXIII – O teatro de S. Carlos e a arte nacional», *Diário de Notícias* (27.04.1904): 1.

. «Crónica Musical XXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (11.05.1904): 1.

. «Crónica Musical XXV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (25.05.1904): 1.

. «Crónica Musical XXVI – O resultado do concurso Sonzogno», *Diário de Notícias* (08.06.1904): 1.

- . «Crónica Musical XXVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (22.06.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXVIII – Musiciana», *Diário de Notícias* (06.07.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (20.07.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXX – Bayreuth», *Diário de Notícias* (03.08.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (17.08.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXII – Opereta forever!», *Diário de Notícias* (31.08.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (14.09.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXIV – Camille Saint-Saëns», *Diário de Notícias* (28.09.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXV – Sempre Wagner...», *Diário de Notícias* (12.10.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXVI – Actualidades», *Diário de Notícias* (26.10.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXVII – César Franck», *Diário de Notícias* (09.11.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXVIII – Notabilidades estrangeiras – Kubelik – A orquestra Lamoureux», *Diário de Notícias* (23.11.1904): 1.
- . «Crónica Musical XXXIX – Paganini», *Diário de Notícias* (07.12.1904): 1.
- . «Crónica Musical XL – Compositores franceses – Massenet – Gabriel Dupont», *Diário de Notícias* (21.12.1904): 1.

## 1905

- . «Crónica Musical XLI – Efemérides de 1904», *Diário de Notícias* (04.01.1905): 1.

- . «Crónica Musical XLII – A educação popular pela música», *Diário de Notícias* (18.01.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLIII – Mercadante», *Diário de Notícias* (01.02.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (15.02.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLV – Um punhado de anedotas», *Diário de Notícias* (01.03.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLVI – Um macrobio ilustre» [sobre M. Garcia], *Diário de Notícias* (22.03.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLVII – O prólogo dos Palhaços... de casaca», *Diário de Notícias* (05.04.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLVIII – A nossa orquestra», *Diário de Notícias* (19.04.1905): 1.
- . «Crónica Musical XLIX» [sobre Beethoven], *Diário de Notícias* (03.05.1905): 1.
- . «Crónica Musical L – Viana da Mota», *Diário de Notícias* (17.05.1905): 1.
- . «Crónica Musical LI – O efeito da música nos animais», *Diário de Notícias* (31.05.1905): 1.
- . «Crónica Musical LII – Ópera italiana em Paris», *Diário de Notícias* (14.06.1905): 1.
- . «Crónica Musical LIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (28.06.1905): 1.
- . «Crónica Musical LIV – Observações de um músico americano», *Diário de Notícias* (12.07.1905): 1.
- . «Crónica Musical LV – Concertos», *Diário de Notícias* (26.07.1905): 1.
- . «Crónica Musical LVI – Revista estrangeira», *Diário de Notícias* (09.08.1905): 1.
- . «Crónica Musical LVII – Como se afina um piano», *Diário de Notícias* (23.08.1905): 1.



- . «Crónica Musical LVIII – Tamagno», *Diário de Notícias* (06.09.1905): 1.
- . «Crónica Musical LIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (20.09.1905): 1.
- . «Crónica Musical LX – O canto em português», *Diário de Notícias* (04.10.1905): 1.
- . «Crónica Musical LXI – A «Marselhesa»», *Diário de Notícias* (18.10.1905): 1.
- . «Crónica Musical LXII» [não localizada...]
- . «Crónica Musical LXIII» [sobre vários hinos nacionais], *Diário de Notícias* (01.11.1905): 1.
- . «Crónica Musical LXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (15.11.1905): 1.
- . «Crónica Musical LXV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (29.11.1905): 1.
- . «Crónica Musical LXVI – O ensino do canto coral nas escolas», *Diário de Notícias* (28.12.1905): 1.

## 1906

- . «Crónica Musical LXVII – Inquérito aos regentes de orquestra», *Diário de Notícias* (10.01.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXVIII – Uma vítima do «tack» (De Berlioz)», *Diário de Notícias* (26.01.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXIX – Mozart», *Diário de Notícias* (08.02.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXX – De Mozart a Wagner», *Diário de Notícias* (21.02.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (07.03.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXII» [não localizada]

- . «Crónica Musical LXXIII – Don Lorenzo Perosi – As suas oratórias “Moisés” e “Ressurreição de Cristo”», *Diário de Notícias* (29.03.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (25.04.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXV – Óperas de autores portugueses cantadas em S. Carlos», *Diário de Notícias* (10.05.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXVI – Álbuns e autógrafos musicais», *Diário de Notícias* (24.05.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXVII – Álbuns e autógrafos musicais», *Diário de Notícias* (07.06.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (21.06.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXIX – Subsidiados do governo», *Diário de Notícias* (05.07.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXX – Notas sobre a pedagogia do piano», *Diário de Notícias* (19.07.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (01.08.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXII – Schumann», *Diário de Notícias* (16.08.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXIII – Rossini e... Wagner», *Diário de Notícias* (29.08.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXIV – O “bel canto”», *Diário de Notícias* (12.09.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXV – A arte de canto nos séculos XVII e XVIII», *Diário de Notícias* (26.09.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXVI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (10.10.1906): 1.
- . «Crónica Musical LXXXVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (24.10.1906): 1.

. «Crónica Musical LXXXVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (21.11.1906): 1.

. «Crónica Musical LXXXIX – A grande orquestra portuguesa», *Diário de Notícias* (05.12.1906): 1.

. «Crónica Musical XC – Um libreto de ópera», *Diário de Notícias* (20.12.1906): 1.

## 1907

. «Crónica Musical XCI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (02.01.1907): 1.

. «Crónica Musical XCII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (16.01.1907): 1.

. «Crónica Musical XCIII – Giuseppe Verdi – 27-1-1901», *Diário de Notícias* (31.01.1907): 1.

. «Crónica Musical XCIV – Libreto de uma ópera inédita (Escrita em 1840)», *Diário de Notícias* (12.02.1907): 1.

. «Crónica Musical XCV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.02.1907): 1.

. «Crónica Musical XCVI – Musicóforos», *Diário de Notícias* (13.03.1907): 1.

. «Crónica Musical XCVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (28.03.1907): 1.

. «Crónica Musical XCVIII – Coisas nossas...», *Diário de Notícias* (10.04.1907): 1.

. «Crónica Musical XCIX – Madame Butterfly», *Diário de Notícias* (24.04.1907): 1.

. «Crónica Musical C – Música russa», *Diário de Notícias* (09.05.1907): 1.

. «Crónica Musical CI» [vários assuntos; inclui Filarmónica de Berlim], *Diário de Notícias* (22.05.1907): 1.

. «Crónica Musical CII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (05.06.1907): 1.

- . «Crónica Musical CIII – O canto e as crianças», *Diário de Notícias* (19.06.1907): 1.
- . «Crónica Musical CIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (03.07.1907): 1.
- . «Crónica Musical CV» [não localizada]
- . «Crónica Musical CVI – Alfredo Keil», *Diário de Notícias* (30.10.1907): 1.
- . «Crónica Musical CVII – Joseph Joachim – Edvard Grieg», *Diário de Notícias* (14.11.1907): 1.
- . «Crónica Musical CVIII – Duas óperas novas», *Diário de Notícias* (27.11.1907): 1.
- . «Crónica Musical CIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (13.12.1907): 1.
- . «Crónica Musical CX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.12.1907): 1.

## 1908

- . «Crónica Musical CXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (09.01.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXII – A propósito do «Tristão e Isolda»», *Diário de Notícias* (22.01.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXIII – Amores de Ricardo Wagner», *Diário de Notícias* (05.02.1908): 3.
- . «Crónica Musical CXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (19.02.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXV – Como Rossini compôs o seu Otello (I)», *Diário de Notícias* (03.03.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXVI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (18.03.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXVII – Artistas que começam – Artistas que acabam», *Diário de Notícias* (02.04.1908): 1.

- . «Crónica Musical CXVIII – A orchestra no tempo de Bach e de Händel», *Diário de Notícias* (15.04.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (29.04.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (14.05.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXI – O concurso do Teatro de S. Carlos», *Diário de Notícias* (28.05.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (10.06.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (24.06.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (09.07.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXV – O museu Beethoven em Bonn», *Diário de Notícias* (22.07.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXVI – Uma companhia portuguesa de canto», *Diário de Notícias* (06.08.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (02.09.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (16.09.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXIX – Sarasate», *Diário de Notícias* (30.09.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXX – Uma invenção portuguesa – A harpa lusa», *Diário de Notícias* (15.10.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXXI – O canto em português», *Diário de Notícias* (28.10.1908): 1.
- . «Crónica Musical CXXXII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (11.11.1908): 1.

. «Crónica Musical CXXXIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.11.1908): 1.

. «Crónica Musical CXXXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (09.12.1908): 1.

. «Crónica Musical CXXXV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (25.12.1908): 1.

## 1909

. «Crónica Musical CXXXV – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (1.º artigo)», *Diário de Notícias* (06.01.1909): 1.

[lapso na contagem por parte do *Diário de Notícias*]

. «Crónica Musical CXXXVI – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (2.º artigo)», *Diário de Notícias* (20.01.1909): 1.

. «Crónica Musical CXXXVII – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (3.º artigo)», *Diário de Notícias* (03.02.1909): 1.

. «Crónica Musical CXXXVIII – A Teatralogia de Wagner – Apontamentos (4.º artigo)», *Diário de Notícias* (17.02.1909): 1.

. «Crónica Musical CXXXIX – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (5.º artigo)», *Diário de Notícias* (05.03.1909): 1.

. «Crónica Musical CXL – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (6.º artigo)», *Diário de Notícias* (19.03.1909): 1.

. «Crónica Musical CXLI – A Tetralogia de Wagner – Apontamentos (7.º artigo)», *Diário de Notícias* (01.04.1909): 1.

. «Crónica Musical CXLII – Dois mortos ilustres – F. A. Gevaert – Ernest Reyer», *Diário de Notícias* (14.04.1909): 1.

. «Crónica Musical CXLIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (29.04.1909): 1.

- . «Crónica Musical CXLIV – Dois centenários Haydn-Mendelssohn 1809-1909», *Diário de Notícias* (12.05.1909): 1.
- . «Crónica Musical CXLV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (26.05.1909): 1.
- . «Crónica Musical CXLVI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (11.06.1909): 1.
- . «Crónica Musical CXLVII» [vários assuntos; inclui Concurso de Música de Câmara], *Diário de Notícias* (25.06.1909): 1.
- . «Crónica Musical CXLVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (08.07.1909): 1.
- . «Crónica Musical CXLIX – Os Grandes Períodos da Música (1.º artigo)», *Diário de Notícias* (21.07.1909): 1.
- . «Crónica Musical CL – Os Grandes Períodos da Música (2.º artigo)», *Diário de Notícias* (04.08.1909): 1.
- . «Crónica Musical CLI – Os Grandes Períodos da Música (3.º artigo)», *Diário de Notícias* (18.08.1909): 1.
- . «Crónica Musical CLII – Os Grandes Períodos da Música (4.º artigo) – Séculos XIV a XVI», *Diário de Notícias* (01.09.1909): 1.
- . «Crónica Musical CLIII – Os Grandes Períodos da Música (5.º artigo) – Música italiana nos séculos XVII e XVIII», *Diário de Notícias* (15.09.1909): 1.
- . «Crónica Musical CLIV – Os Grandes Períodos da Música (6.º artigo) – Os clássicos alemães – Haendel-Bach», *Diário de Notícias* (29.09.1909): 1.
- . «Crónica Musical CLV – Os Grandes Períodos da Música (7.º artigo) – Os clássicos alemães – Haydn», *Diário de Notícias* (13.10.1909): 1.

. «Crónica Musical CLVI – Os Grandes Períodos da Música (8.º artigo) – Os clássicos alemães – Mozart», *Diário de Notícias* (27.10.1909): 1.

. «Crónica Musical CLVII – Os Grandes Períodos da Música (9.º artigo) – Os clássicos alemães – Beethoven», *Diário de Notícias* (10.11.1909): 1.

. «Crónica Musical CLVIII – Os Grandes Períodos da Música (10.º artigo) – A escola romântica alemã – Weber-Mendelssohn», *Diário de Notícias* (26.11.1909): 1.

. «Crónica Musical CLIX – Os Grandes Períodos da Música (11.º artigo) – A escola romântica alemã – Franz Schubert-Frederic Chopin», *Diário de Notícias* (09.12.1909): 1.

. «Crónica Musical CLX – Os Grandes Períodos da Música (12.º artigo) – A escola romântica alemã – Robert Schumann – Franz Liszt», *Diário de Notícias* (22.12.1909): 1.

## 1910

. «Crónica Musical CLXI – Os Grandes Períodos da Música (13.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (06.01.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXII – Os Grandes Períodos da Música (14.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (20.01.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXIII – Os Grandes Períodos da Música (15.º artigo) – A música em França – Gluck», *Diário de Notícias* (03.02.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXIV – Os Grandes Períodos da Música (16.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (16.02.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXV – Os Grandes Períodos da Música (17.º artigo) – A música em Itália», *Diário de Notícias* (02.03.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXVI – Os Grandes Períodos da Música (18.º artigo) – A música em Itália – Rossini», *Diário de Notícias* (18.03.1910): 7.



. «Crónica Musical CLXVII – Os Grandes Períodos da Música (19.º artigo) – A música em Itália», *Diário de Notícias* (01.04.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXVIII – Os Grandes Períodos da Música (20.º artigo) – A música em Itália - Verdi», *Diário de Notícias* (15.04.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXIX – Os Grandes Períodos da Música (21.º artigo) – A música em Itália», *Diário de Notícias* (30.04.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXX – Os Grandes Períodos da Música (22.º artigo) – A música na Alemanha – Wagner e a sua obra», *Diário de Notícias* (13.05.1910): 4.

. «Crónica Musical CLXXI – Os Grandes Períodos da Música (23.º artigo) – A música na Alemanha – Wagner e a sua obra», *Diário de Notícias* (26.05.1910): 7.

. «Crónica Musical CLXXII – Os Grandes Períodos da Música (24.º artigo) – A música na Alemanha», *Diário de Notícias* (09.06.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXIII – Os Grandes Períodos da Música (25.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (24.06.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXIV – Os Grandes Períodos da Música (26.º artigo) – A música em França – Berlioz», *Diário de Notícias* (07.07.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXV – Os Grandes Períodos da Música (27.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (21.07.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXVI – Os Grandes Períodos da Música (28.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (04.08.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXVII – Os Grandes Períodos da Música (29.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (17.08.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXVIII – Os Grandes Períodos da Música (30.º artigo) – A música em França», *Diário de Notícias* (31.08.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXIX – Os Grandes Períodos da Música (31.º artigo) – Algumas palavras sobre a opereta», *Diário de Notícias* (15.09.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXX – Os Grandes Períodos da Música (32.º artigo) – A música na Rússia», *Diário de Notícias* (28.09.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXXI – Os Grandes Períodos da Música (33.º artigo)  
[saiu a 9 de Novembro]

. «Crónica Musical CLXXXII – Hymnos – A Portuguesa – Maria da Fonte», *Diário de Notícias* (26.10.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXXI – Os Grandes Períodos da Música (33.º artigo) – Edvard Grieg e a música escandinava», *Diário de Notícias* (09.11.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXXIII – Os Grandes Períodos da Música (34.º artigo) – A música na Bélgica», *Diário de Notícias* (23.11.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXXIV – Os Grandes Períodos da Música (35.º artigo) – A música em Inglaterra», *Diário de Notícias* (07.12.1910): 1.

. «Crónica Musical CLXXXV – Os Grandes Períodos da Música (36.º artigo) – A música em Espanha», *Diário de Notícias* (22.12.1910): 1.

## 1911

. «Crónica Musical CLXXXVI – Os Grandes Períodos da Música (37.º artigo) – A música em Espanha», *Diário de Notícias* (04.01.1911): 1.

. «Crónica Musical CLXXXVII – Os Grandes Períodos da Música (38.º artigo) – A música em Espanha», *Diário de Notícias* (19.01.1911): 1.

- . «Crónica Musical CLXXXVIII – Os Grandes Períodos da Música (39.º artigo) – A música em Portugal», *Diário de Notícias* (01.02.1911): 1.
- . «Crónica Musical CLXXXIX – Os Grandes Períodos da Música (40.º artigo) – A música em Portugal», *Diário de Notícias* (15.02.1911): 1.
- . «Crónica Musical CLXXXIX [CXC] – Os Grandes Períodos da Música (41.º artigo) – A música em Portugal», *Diário de Notícias* (03.03.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (16.03.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (29.03.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (12.04.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCV – A crise nos teatros líricos de Paris», *Diário de Notícias* (26.04.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (16.05.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCVI – O estudo do canto nas escolas primárias», *Diário de Notícias* (30.05.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (14.06.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (28.06.1911): 1.
- . «Crónica Musical CXCIX – O primeiro fonógrafo», *Diário de Notícias* (13.07.1911): 1.
- . «Crónica Musical CC» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (26.07.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCI – A escrita octavinal», *Diário de Notícias* (09.08.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (24.08.1911): 1.

- . «Crónica Musical CCIII – O museu Beethoven», *Diário de Notícias* (07.09.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCIV – Arte e mercantilismo», *Diário de Notícias* (20.09.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (19.10.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCVI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (02.11.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (16.11.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCVIII – Um inquérito sobre Liszt», *Diário de Notícias* (01.12.1911): 2.
- . «Crónica Musical CCIX – Emílio Lami», *Diário de Notícias* (14.12.1911): 1.
- . «Crónica Musical CCX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (28.12.1911): 1.

## 1912

- . «Crónica Musical CCXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (10.01.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXII – Músicos Portugueses», *Diário de Notícias* (25.01.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXIII – Músicos Portugueses – João de Sousa Carvalho», *Diário de Notícias* (08.02.1912): 3.
- . «Crónica Musical CCXIV – A influência eleitoral da música (Curioso episódio da vida de um grande mestre)», *Diário de Notícias* (21.02.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXV – Óperas novas», *Diário de Notícias* (08.03.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXVI – Músicos Portugueses – Luísa d’Aguiar Todi», *Diário de Notícias* (27.03.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXVII – Um “minuete” de Haydn», *Diário de Notícias* (04.04.1912): 1.

- . «Crónica Musical CCXVIII – A educação musical», *Diário de Notícias* (17.04.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXIX – Ciclo Beethoven», *Diário de Notícias* (03.05.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (15.05.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (31.05.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (12.06.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.06.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (12.07.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (25.07.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXVI – Audição colorida (A cor dos sons)», *Diário de Notícias* (08.08.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXVII – Massenet», *Diário de Notícias* (21.08.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (05.09.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXIX – Músicos portugueses – João José Baldi», *Diário de Notícias* (19.09.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (03.10.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXXI - «Parsifal»», *Diário de Notícias* (17.10.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXXII – S. Carlos», *Diário de Notícias* (31.10.1912): 1.
- . «Crónica Musical CCXXXIII » [vários assuntos], *Diário de Notícias* (13.11.1912): 3.

. «Crónica Musical CCXXXIV » [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.11.1912): 1.

. «Crónica Musical CCXXXV – Passatempos e manias de vários músicos célebres», *Diário de Notícias* (11.12.1912): 1.

. «Crónica Musical CCXXXVI » [vários assuntos], *Diário de Notícias* (27.12.1912): 1.

## 1913

. «Crónica Musical CCXXXVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (14.01.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXXXVIII – Músicos portugueses António José Soares», *Diário de Notícias* (29.01.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXXXIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (12.02.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXL» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (26.02.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXLI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (12.03.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXLII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (26.03.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXLIII – Música tchéque», *Diário de Notícias* (09.04.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXXXIV – A sensibilidade musical dos animais», *Diário de Notícias* (23.04.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXLV – Um projectado museu instrumental», *Diário de Notícias* (09.05.1913): 1.

. «Crónica Musical CCXLVI – Um livro de Camillo Saint-Saëns», *Diário de Notícias* (24.05.1913): 1.

- . «Crónica Musical CCXLVII – O próximo congresso dos músicos portugueses», *Diário de Notícias* (11.06.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCXLVIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (28.06.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCXLIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (09.07.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCL – A génese das óperas de Meyerbeer», *Diário de Notícias* (24.07.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLI – Músicos portugueses – Marcos Portugal», *Diário de Notícias* (07.08.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLII – A educação musical», *Diário de Notícias* (20.08.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (06.09.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLIV – Napoleão e a música», *Diário de Notícias* (17.09.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLV – Músicos portugueses – João Domingos Bomtempo», *Diário de Notícias* (01.10.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLVI – Verdi», *Diário de Notícias* (16.10.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLVII – Uma publicação monumental», *Diário de Notícias* (29.10.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLVIII – «Premières» memoráveis», *Diário de Notícias* (12.11.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLIX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (26.11.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (10.12.1913): 1.
- . «Crónica Musical CCLXI – Caruso», *Diário de Notícias* (31.12.1913): 1.

## 1914

- . «Crónica Musical CCLXII – Balanço lírico de 1913», *Diário de Notícias* (19.01.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXIII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (04.02.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXIV» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (18.02.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXV – Músicos portugueses – Joaquim Casimiro», *Diário de Notícias* (04.03.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXVI» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (20.03.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXVII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (07.04.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXVIII – Música antiga», *Diário de Notícias* (30.04.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXIX – O quarto acto da “Favorita”», *Diário de Notícias* (07.05.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXX» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (20.05.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXXI – Camilo Saint-Saëns», *Diário de Notícias* (01.06.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXXII» [vários assuntos], *Diário de Notícias* (18.06.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXXIII – A opereta e a companhia Caramba», *Diário de Notícias* (02.07.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXXIV – O bi-centenário de Gluck», *Diário de Notícias* (15.07.1914): 1.
- . «Crónica Musical CCLXXV – A Enciclopédia da música», *Diário de Notícias* (31.07.1914): 2.



## ANEXO C

### *Lista de artigos relevantes*

1884

- . A Redacção, [texto de apresentação], *Amphion* I/1 (01.04.1884): 1.
- . J. J. Marques, «A Laureana e a música nacional I», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 4-5.
- . J. Ferreira Braga, «Associação Música 24 de Junho», *Amphion* I/1 (01.04.1884): 5.
- . J. J. Marques, «A Laureana e a música nacional II», *Amphion* I/2 (16.04.1884): 3-5.
- . J. J. Marques, «À Gazeta Musical de Lisboa», *Amphion* I/4 (16.05.1884): 4-5.
- . J. J. Marques, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* I/4 (16.05.1884): 5-6.
- . J. Ferreira Braga, «Mr. Jules Padeloup [I]», *Amphion* I/5 (01.06.1884): 3.
- . J. Ferreira Braga, «Mr. Jules Padeloup [II]», *Amphion* I/5 (16.06.1884): 3-4.
- . J. J. Marques, «O Conservatório e os exames [I]», *Amphion* I/7 (01.07.1884): 3-4.
- . J. J. Marques, «O Conservatório e os exames [II]», *Amphion* I/8 (16.07.1884): 3.
- . A Redacção, «Joaquim José Marques», *Amphion* I/15 (01.11.1884): 1-2.
- . E. Vieira, «Aos leitores», *Amphion* I/16 (16.11.1884): 1.
- . J. Ferreira Braga, «Associação Música 24 de Junho», *Amphion* I/17 (01.12.1884): 4.

## 1885

- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* I/20 (16.01.1885): 3-4.
- . A Redacção, «Aos nossos leitores», *Amphion* I/24 (16.03.1885): 1.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos – Carmen», *Amphion* II/2 (16.04.1885): 13.
- . J. Ferreira Braga, «Teatros – Coliseu dos Recreios», *Amphion* II/5 (01.06.1885): 38.
- . J. Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/6 (16.06.1885): 43-44.
- . J. Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/7 (01.07.1885): 51-52.
- . J. Ferreira Braga, «Concertos», *Amphion* II/8 (16.07.1885): 61-62.
- . A Redacção, «Aos nossos leitores», *Amphion* II/13 (01.10.1885): 97.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* II/16 (16.11.1885): 124-125.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* II/18 (16.12.1885): 139-140.

## 1886

- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* II/21 (01.02.1886): 164-165.
- . A Redacção, «Aos nossos leitores», *Amphion* II/23 (01.03.1886): 177.
- . J. Neuparth, «A Hérodiade de Massenet [I]», *Amphion* III/1 (01.04.1886): 3-4.
- . J. Neuparth, «A Hérodiade de Massenet [II]», *Amphion* III/2 (16.04.1886): 10-11.
- . J. Neuparth, «A Hérodiade de Massenet [III]», *Amphion* III/3 (01.05.1886): 18-19.

- . J. Neuparth, «Concertos», *Amphion* III/4 (16.05.1886): 27.
- . J. Ferreira Braga, «Teatros – Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/9 (01.08.1886): 69-70.
- . J. Ferreira Braga, «Franz Liszt», *Amphion* III/10 (16.08.1886): 74-76.
- . J. Ferreira Braga, «Teatros – Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/10 (16.08.1886): 77-78.
- . J. Ferreira Braga, «Teatros – Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/11 (01.09.1886): 84-85.
- . J. Ferreira Braga, «Associação Música 24 de Junho», *Amphion* III/17 (01.12.1886): 132.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* III/17 (01.12.1886): 132-134.
- . J. Ferreira Braga, «Teatros – Coliseu dos Recreios», *Amphion* III/17 (01.12.1886): 134.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* III/18 (16.12.1886): 140-142.

## 1887

- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* III/19 (01.01.1887): 148-149.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* III/21 (01.02.1887): 164-165.
- . P. de Waxel, «Ricardo Wagner e Francisco Liszt [I]», *Amphion* III/23 (01.03.1887): 179-180.
- . J. Neuparth, «Teatros – S. Carlos», *Amphion* III/23 (01.03.1887): 180-181.
- . P. de Waxel, «Ricardo Wagner e Francisco Liszt [II]», *Amphion* III/24 (16.03.1887): 187-189.
- . P. de Waxel, «Ricardo Wagner e Francisco Liszt [III]», *Amphion* IV/1 (01.04.1887): 3-4.
- . J. Ferreira Braga, «Concertos clássicos», *Amphion* IV/3 (01.05.1887): 18-20.

. J. Ferreira Braga, «Concertos clássicos», *Amphion* IV/4 (16.05.1887): 26-29.

. J. Ferreira Braga, «Concertos clássicos», *Amphion* IV/5 (01.06.1887): 35-37.

## 1890

. Greenfield de Melo, «A música popular em Portugal», *Amphion* IV/1 (01.01.1890): 1-3.

. J. Ferreira Braga, «Associação Música 24 de Junho», *Amphion* IV/1 (01.01.1890): 4-5.

. Greenfield de Melo, «Chopin [I]», *Amphion* IV/2 (16.01.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [II]», *Amphion* IV/3 (01.02.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [III]», *Amphion* IV/4 (16.02.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [IV]», *Amphion* IV/5 (01.03.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [V]», *Amphion* IV/6 (16.03.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [VI]», *Amphion* IV/8 (16.04.1890): 1-2.

. Greenfield de Melo, «Chopin [VII]», *Amphion* IV/9 (01.05.1890): 1-2.

. J. Neuparth, «A Portuguesa», *Amphion* IV/9 (01.05.1890): 3-4.

. Greenfield de Melo, «Da Música na educação», *Amphion* IV/10 (16.05.1890): 1-2.

. J. Neuparth, «Concertos – Música de câmara», *Amphion* IV/10 (16.05.1890): 4.

. Greenfield de Melo, «Da educação na música», *Amphion* IV/11 (01.06.1890): 1-2.

. J. Neuparth, «Concertos – Música de câmara», *Amphion* IV/11 (01.06.1890): 4-5.

. Greenfield de Melo, «Escolas de canto em Portugal», *Amphion* IV/19 (01.10.1890): 1-2.

. J. Neuparth, «Concertos – Real Academia de Amadores de Música», *Amphion* IV/23 (01.12.1890): 4-5.

### 1891

. Greenfield de Melo, «Húngaros e Romenos», *Amphion* V/1 (01.01.1891): 1-3.

. J. Neuparth, «A «Arte Musical» e a ópera nacional [I]», *Amphion* V/11 (01.06.1891): 82-83.

. J. Neuparth, «A «Arte Musical» e a ópera nacional [II]», *Amphion* V/12 (16.06.1891): 90-91.

. J. Neuparth, «A «Arte Musical» e a ópera nacional [III]», *Amphion* V/13 (01.07.1891): 98-99.

### 1892

. J. Neuparth, «Concertos», *Amphion* VI/4 (16.02.1892): 25-27.

. J. Neuparth, «Um folhetim do “Economista”», *Amphion* VI/5 (01.03.1892): 34-35.

. J. Neuparth, «Concertos», *Amphion* VI/5 (01.03.1892): 35-36.

. [J. Neuparth], «Crónica», *Amphion* VI/6 (16.03.1892): 45.

### 1893

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [I]», *Amphion* VII/17 (01.09.1893): 129-130.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [II]», *Amphion* VII/18 (16.09.1893): 137-138.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [III]», *Amphion* VII/19 (01.10.1893): 145-146.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [IV]», *Amphion* VII/20 (16.10.1893): 153-154.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [V]», *Amphion* VII/21 (01.11.1893): 162-163.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [VI]», *Amphion* VII/22 (16.11.1893): 169-170.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [VII]», *Amphion* VII/23 (01.12.1893): 177-178.

. E. Vieira, «Exposição oral sobre a teoria do ensino, feita no concurso para professor de flauta do Conservatório [VIII]», *Amphion* VII/24 (16.12.1893): 185-186.

## 1894

. Consiglieri Pedroso, «Discurso pronunciado pelo ex.<sup>mo</sup> sr. dr. Zófimo Consiglieri Pedroso por ocasião da inauguração do Instituto Musical, em 2 de Outubro de 1893», *Amphion* VIII/1 (01.01.1894): 1-4.

. J. Neuparth, «Augusto Machado [I]», *Amphion* VIII/3 (01.02.1894): 17-18.

. J. Neuparth, «Augusto Machado [II]», *Amphion* VIII/4 (16.02.1894): 25-26.

. J. Neuparth, «Crónica quinzenal – Uma sinfonia de José Viana da Mota», *Amphion* VIII/21 (01.11.1894): 164-165.

## 1899

. E. Vieira, «Música clássica», *A Arte Musical* I/16 (31.08.1899): 127-129.

. E. Vieira, «Música clássica», *A Arte Musical* I/18 (30.09.1899): 142-144.

## 1900

. E. Vieira, «Música Nova», *A Arte Musical* II/33 (15.05.1900): 66-67.

. E. Vieira, «Harmonia [I]», *A Arte Musical* II/35 (15.06.1900): 81-82.

. E. Vieira, «Harmonia [II]», *A Arte Musical* II/36 (30.06.1900): 90-92.

. E. Vieira, «Harmonia [III]», *A Arte Musical* II/38 (31.07.1900): 106-107.

. E. Vieira, «Harmonia [IV]», *A Arte Musical* II/39 (15.08.1900): 115-117.

## 1901

. E. Vieira, «Música íntima [I]», *A Arte Musical* III/67 (15.10.1901): 192-193.

. E. Vieira, «Música íntima [II]», *A Arte Musical* III/72 (15.12.1901): 238.

## 1910

. E. Vieira, «Reorganização do Conservatório Real de Lisboa [I]», *A Arte Musical* XII/272 (15.04.1910): 78-79.

. E. Vieira, «Reorganização do Conservatório Real de Lisboa [II]», *A Arte Musical* XII/273 (30.04.1910): 93-94.

. E. Vieira, «Reorganização do Conservatório Real de Lisboa [III]», *A Arte Musical* XII/274 (15.05.1910): 108-109.

## 1911

- . A Redacção, [texto de apresentação], *Eco Musical* I/1 (01.01.1911): 1-2.
- . J. M. Cordeiro, «Orquestra de Lisboa», *Eco Musical* I/3 (15.01.1911): 3.
- . Othello, «As nossas orquestras», *Eco Musical* I/3 (15.01.1911): 5.
- . Othello, «As nossas orquestras», *Eco Musical* I/6 (05.02.1911): 3.
- . Palhoto, «Carta de Lisboa», *Eco Musical* I/6 (05.02.1911): 3-4.
- . Brano, «Catalepsia», *Eco Musical* I/7 (12.02.1911): 5-6.
- . E. Vieira, «Homenagem a Liszt», *A Arte Musical* XIII/298 (15.05.1911): 73-76.
- . Sadi, «A orientação do “Eco Musical”», *Eco Musical* I/23 (13.06.1911): 1.
- . Adriano Nazaré, «Carta do Porto – A associação de classe e os músicos portuenses», *Eco Musical* I/29 (01.08.1911): 4-5.
- . Sadi, «Sextetos nos Casinos», *Eco Musical* I/30 (08.08.1911): 6-7.
- . Sadi, «Questões Associativas – Entrevista com um director da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/32 (23.08.1911), suplemento: 1-2.
- . Sadi, «Caixa de Auxílio dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/36 (23.09.1911): 1-2.
- . J. M. Cordeiro, «Música e músicos», *Eco Musical* I/37 (01.10.1911): 3.
- . Augusto dos Santos, «Um belo exemplo», *Eco Musical* I/40 (23.10.1911): 4-5.
- . Sadi, «Justiça finalmente?!...», *Eco Musical* I/41 (01.11.1911): 1-2.



- . Augusto dos Santos, «Anteloquio educativo-artístico», *Eco Musical* I/41 (01.11.1911): 4-5.
- . Sadi, «Memorandum», *Eco Musical* I/42 (08.11.1911): 2-3.
- . Adriano Nazaré, «Movimento Associativo», *Eco Musical* I/42 (08.11.1911): 3.
- . Augusto dos Santos, «Factos e lógica...», *Eco Musical* I/42 (08.11.1911): 4-5.
- . Sadi, «Caixa de Auxílio dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* I/47 (16.12.1911): 1-2.

## 1912

- . E. Vieira, «O primeiro aniversário», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 1.
- . J. Neuparth, «Um vaticínio brilhantemente contrariado», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 1-2.
- . Tomás Borba, «Um ano depois», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 2.
- . Adriano Nazaré, «Um ano depois», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 2.
- . J. A. Santos, «A História para o Tempo: Deixa passar o petiz!...», *Eco Musical* II/49 (01.01.1912): 3-4.
- . J. A. Santos, «Palavras que o vento leva...», *Eco Musical* II/55 (23.02.1912): 1-2.
- . Nhucas, «Palavras severas», *Eco Musical* II/68 (01.06.1912): 4-5.
- . [Álvaro Santos], «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a invasão dos músicos espanhóis», *Eco Musical* II/74 (16.07.1912): 5-6.
- . Sadi, «A’vante! – O Porto funda uma filial da Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *Eco Musical* II/84 (01.10.1912): 1-2.
- . Selva, «A nossa associação», *Eco Musical* II/95 (23.12.1912): 4.

- . Tomás Borba, «No segundo aniversário», *Eco Musical* III/96 (01.01.1913): 1.
- . J. Ferreira Braga, «Ao órgão defensor dos músicos portugueses – Saudação», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 2.
- . Selva, «Bom sinal», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 2-3.
- . Coribã, «Um biénio glorioso», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 3.
- . E. Vieira, «Segundo aniversário», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 6.
- . Adriano Nazaré, «Dois anos!», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 6.
- . J. H. dos Santos, «Mais um ano», *Eco Musical* III/98 (01.01.1913): 7.
- . E. Vieira, «Ouvido musical [I]», *Eco Musical* III/98 (16.01.1913): 18-19.
- . E. Vieira, «Ouvido musical [II]», *Eco Musical* III/99 (23.01.1913): 25-26.
- . E. Vieira, «O Fundo e a Forma [I]», *Eco Musical* III/103 (23.02.1913): 58.
- . E. Vieira, «O Fundo e a Forma [II]», *Eco Musical* III/104 (01.03.1913): 66-67.
- . [A. Seitz], «Confederação Internacional dos Músicos», *Eco Musical* III/119 (23.06.1913): 185.
- . J. Neuparth, «A educação musical», *Eco Musical* III/128 (01.09.1913): 257-258.
- . J. Neuparth, «O futuro do “Eco Musical”», *Eco Musical* III/130 (16.09.1913): 273.
- . [E. Vieira], «Uma carta do nosso futuro Director», *Eco Musical* III/131 (23.09.1913): 282.
- . E. Vieira, «Estética Musical [I]», *Eco Musical* III/132 (01.10.1913): 289-290.

- . E. Vieira, «Estética Musical [II]», *Eco Musical* III/133 (09.10.1913): 297.
- . E. Vieira, «Estética Musical [III]», *Eco Musical* III/134 (16.10.1913): 305-306.
- . E. Vieira, «Estética Musical [IV]», *Eco Musical* III/135 (23.10.1913): 313-314.
- . E. Vieira, «Estética Musical [V]», *Eco Musical* III/136 (01.11.1913): 321-322.
- . E. Vieira, «Estética Musical [VI]», *Eco Musical* III/139 (12.11.1913): 345-346.
- . E. Vieira, «Estética Musical [VII]», *Eco Musical* III/140 (01.12.1913): 353-354.
- . E. Vieira, «Estética Musical [VIII]», *Eco Musical* III/143 (23.12.1913): 377-378.

## 1914

- . E. Vieira, «No terceiro aniversário», *Eco Musical* IV/144 (01.01.1914): 1.
- . E. Vieira, «Moléstias perigosas», *Eco Musical* IV/144 (01.01.1914): 5.
- . E. Vieira, «Estética Musical [IX]», *Eco Musical* IV/146 (16.01.1914): 17-18.
- . E. Vieira, «Estética Musical [X]», *Eco Musical* IV/147 (01.02.1914): 25-26.
- . E. Vieira, «Estética Musical [XI]», *Eco Musical* IV/149 (16.02.1914): 45-46.
- . E. Vieira, «Estética Musical [XII]», *Eco Musical* IV/150 (23.02.1914): 53.
- . J. F. B. [J. Ferreira Braga], «Palavras sensatas – De um membro da Associação dos Músicos Portugueses – Com vista aos associados», *Eco Musical* IV/180 (08.10.1914): 297.
- . J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra», *Eco Musical* IV/184 (08.11.1914): 327-328.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – O capital e o trabalho», *Eco Musical* IV/185 (16.11.1914): 335.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Questões várias», *Eco Musical* IV/186 (23.11.1914): 343-344.

## 1915

. E. Vieira, «Quarto aniversário», *Eco Musical* V/191 (01.01.1915): 4.

. E. Vieira, «Tertius gaudet», *Eco Musical* V/192 (08.01.1915): 192.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Boatos», *Eco Musical* V/193 (16.01.1915): 17.

. E. Vieira, «Exemplo», *Eco Musical* I/193 (16.01.1915): 25.

. [E. Vieira], «Ernesto Vieira – os seus últimos trabalhos – Advertências», *Eco Musical* V/208 (08.05.1915): 143-144.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – Coesão», *Eco Musical* V/215 (01.07.1915): 199.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – O Art.º 48.º do Regulamento da Associação», *Eco Musical* V/217 (16.07.1915): 215.

. J. Ferreira Braga, «A Associação de Classe dos Músicos Portugueses e a sua obra – A luta pela vida», *Eco Musical* V/232 (08.11.1915): 338.